

Mestrado em Estudos Literários, Culturais  
e Interartes, Variante de Estudos  
Comparatistas e Relações Interculturais

# Um Tríptico de Natália Correia: As figuras da Grande Mãe, de Cristo e do Andrógino na obra Nataliana Emília Maria Alves Miranda

**M**

2017



**Emília Maria Alves Miranda**

**Um Tríptico de Natália Correia:  
As figuras da Grande Mãe, de Cristo e do Andrógino na obra  
nataliana**

Dissertação realizada no âmbito do  
Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes,  
Variante de Estudos Comparatistas e Relações Interculturais,  
orientada pelo Professor Doutor Pedro Eiras

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

novembro de 2017



Um Tríptico de Natália Correia:  
As figuras da Grande Mãe, de Cristo e do Andrógino na  
obra nataliana

Emília Maria Alves Miranda

Dissertação realizada no âmbito do  
Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes,  
Variante de Estudos Comparatistas e Relações Interculturais,  
orientada pelo Professor Doutor Pedro Eiras

Membros do Júri

Professora Doutora Zulmira Santos  
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professora Doutora Joana Matos Frias  
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professor Doutor Pedro Eiras  
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Classificação obtida: 16 valores



# Índice

Agradecimentos.....	7
Resumo.....	8
Abstract.....	9
 Introdução.....	 11
 I. A Grande Mãe.....	 15
1. A Grande Mãe .....	15
2. A presença da Grande Mãe .....	19
3. <i>A Madona</i> como Grande Mãe .....	28
 II. Cristo .....	 42
1. A figura de Cristo .....	42
2. Sugestões da figura de Cristo .....	46
3. <i>O Encoberto</i> e a figura messiânica .....	61
 III. O Andrógino.....	 74
1. O Andrógino e o Absoluto .....	74
2. <i>A Madona</i> .....	79
3. <i>As Núpcias</i> .....	90
 Conclusão.....	 100
 Bibliografia.....	 103

## **Agradecimentos**

Ao Professor Doutor Pedro Eiras agradeço a ajuda científica, a confiança e o apoio.

À minha família agradeço a paciência que tiveram comigo durante este percurso. Obrigada por me inculcarem a vontade de, um dia, “vestir a capa preta”.

Às minhas amigas também agradeço a paciência. As conversas para desanuviar. As ideias que daí surgiram.

## **Resumo**

Este trabalho procura encontrar e estudar três arquétipos na obra de Natália Correia: a Grande Mãe, Cristo e o Andrógino. Um arquétipo essencialmente feminino, um arquétipo essencialmente masculino e um arquétipo que une as duas essências. No conjunto das obras publicadas pela autora açoriana ao longo de quase cinquenta anos de trabalho, surgem personagens que podem ser identificadas como atualizações destes arquétipos. De certo modo, fazendo o caminho proposto por Natália Correia: “Vou das antíteses / Para o Absoluto” (1955: 67).

**Palavras-chave:** Natália Correia. Grande Mãe. Cristo. Andrógino



## **Abstract**

This work seeks to find and study three archetypes in the work of Natalia Correia: the Great Mother, Christ and the Androgyne. An essentially feminine archetype, an essentially masculine archetype and an archetype that unites the two essences. In the set of works published by the Azorean author over almost fifty years, some characters appear that can be identified as updates of these archetypes. In a way, following the path proposed by Natália Correia: "I am going from the antithesis / to the Absolute" (1955: 67).

**Keywords:** Natália Correia. Great Mother. Christ. Androgynous.

tríp·ti·co  
(grego tríptukhos, -os, -on)

substantivo masculino

[Artes] Obra pintada ou esculpida sobre três suportes articulados,  
em que geralmente dois deles se dobram sobre o do meio.

*Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*

O historiador das religiões encontra-se especialmente agradecido a Freud por ter provado que as imagens e símbolos comunicam as suas «mensagens» mesmo que a mente consciente não se aperceba deste facto.

Mircea Eliade, *Origens*

Porque da efémera vida o que colhemos é o exercício  
da beleza que nos alimenta de sensações divinas

Natália Correia, *O Armistício*

## Introdução

Natália Correia está hoje numa espécie de limbo. Limbo é o local onde repousam as almas dos grandes inocentes e dos grandes perversos, ou seja das crianças e dos criadores – que ela era, até ao excesso.

(Dacosta 2003)

Quando se pensa em Natália Correia, surgem imagens da mulher interventiva na Assembleia da República (1980-1991), da poetisa, da dona do Botequim, em Lisboa. Natália Correia parece ter sido uma mulher dos mil ofícios, de presença forte e destemida, pronta a lutar pelos ideais que defende, figura incontornável da cena cultural portuguesa do século XX.

Nasceu em Ponta Delgada, nos Açores, a 13 de setembro de 1923, e faleceu a 16 de março de 1993, em Lisboa. Filha de Manuel Medeiros Correia, com quem perde o contacto aos seis anos, e de Maria José de Oliveira, professora primária. A mãe de Natália Correia era uma mulher muito culta; chegou a publicar algumas obras sob o pseudónimo Ana Maria. É em 1934 que Natália Correia se muda para Lisboa com a mãe e a irmã, Cármen. Esta mudança, com o intuito de oferecer às filhas uma melhor educação, mostra-se tarefa inglória no caso de Natália Correia. Para a autora, a “situação de disciplina, de imposição e de opressão”, levam-na a ter uma educação “fragmentada e anárquica” (Correia *apud* Marques 2008: 20). “Poetisa, dramaturga, romancista, ensaísta, cronista, conferencista, deputada, oradora, editora, tradutora, Natália Correia marcou transversalmente várias gerações” (Dacosta 2003: 9). Quanto ao seu envolvimento com a política, a autora refere em entrevista: “[a] minha entrada na política foi muito condicionada pelo objectivo de defender um estatuto cultural na Assembleia da República. Eu não entrei na política pela política” (1983b: 60).

Cultivou diversos géneros literários, tendo uma vasta obra publicada, dedicou obras aos “grandes mitos portugueses” (Dacosta 2003: 10), a temas polémicos, desafiando a sociedade e o poder vigente, principalmente nos anos da ditadura de Salazar.

Na sua obra, Natália Correia imprime a “noção de Pátria e de Mãtria, acrescenta a de Frátria – Frátria como símbolo de fraternidade, de igualdade, de equidade”, sintetiza Fernando Dacosta (*ibidem*: 9). José Augusto Mourão afirma que o projeto da autora “visa fundamentalmente reduzir os grandes dualismos que dividem a nossa cultura, contrariando simultaneamente o *charme* funesto do «desencantamento» niilista” (1988a: 86). Estes dualismos são identificados através da identificação por oposição: homem vs. mulher; dia vs. noite; bem vs. mal; entre outros. Qual, então a proposta de Natália Correia para a redução dos dualismos?

Apesar de a autora afirmar que “falta dizer Mãtria” (Correia 1992: 5), inicio este estudo com a figura da Grande Mãe. Começando por este princípio feminino, procura-se, num conjunto de quatro obras, encontrar as personagens que se assemelham a manifestações desta divindade.

Do princípio feminino, parto para o princípio masculino na figura de Cristo. Novamente optando pelo estudo de caso, sugiro quatro obras onde, tal como na Grande Mãe, encontro personagens que sugerem a apropriação do poder masculino.

“Vou das antíteses / Para o Absoluto” (Correia 1955: 67) é o título de um poema de *Poema* (1955). As antíteses, formas de identificação por oposição, masculino vs. feminino, por exemplo, levam a uma “guerra dos sexos” (Ruas e Rabot 2012: 212): como, então, se chegará ao Absoluto?

Através da Androginia. A androginia pode ser caracterizada como a união de opostos pois, como a autora refere, “as coisas só se revelam inteiramente no seu oposto, visto que com ele são unas” (Correia 1993a: IV). Ao combinar “atributos femininos e masculinos”, procede-se à eliminação do “dualismo do género” (Ruas e Rabot 2012: 221), num recuar ao passado para a inclusão de um terceiro género, já referido por Platão n’*O Banquete* (1998: 51-52). Em Natália Correia, a inclusão de personagens que sugerem a androginia pode caracterizar-se por uma pesquisa do Absoluto, pela união entre o Eterno Feminino e o Eterno Masculino.

Eterno Feminino e Eterno Masculino, assim como a figura do Andrógino, podem ser entendidos como arquétipos, uma imagem primordial, uma forma pré-existente – sendo que a pesquisa mitológica os denomina como “temas” ou “motivos”, formas recorrentes às quais não se pode apontar um início temporal e espacialmente exato. O

arquétipo é parte importante do inconsciente coletivo – “os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade” (Jung 2000: 53).

Estes três arquétipos, o Eterno Feminino denominado como Grande Mãe, o Eterno Masculino enquanto Cristo, e o Andrógino como figura que absorve as características de ambos, estão presentes na obra nataliana.

Dalila Pereira da Costa, no seu estudo *Da Serpente à Imaculada* (1984), afirma:

Com nossa vocação salvífica e ainda nosso esquema cosmogônico, se relacionará um dos mais marcantes traços de nossa vivência religiosa: a destruição periódica da História. (...) uma incessante sede de regeneração, tudo começando por destruir, para recomeçar tudo de novo pelo princípio *ab initio*, o levará ciclicamente à abolição da sua memória e realidade histórica. (...)

Entre nós, avultarão assim os mitos da polaridade, ou bi-unidade, por união de contrários (1984: 11-12).

Se ciclicamente se destrói a história para se proceder a uma (re)escrita, regenerando para voltar ao início, a obra de Natália Correia pode ser lida sob este prisma. Utilizando os contrários (masculino e feminino), (re)escreve o símbolo totalizante do Andrógino, num regresso ao início mítico relatado por Platão. Neste sentido de destruição para a reconstrução desde o início, Ângela Almeida aponta:

a poeta não só denunciou a morte da humanidade, como na sua criação poética, restituiu a vida na plenitude de uma reintegração cósmica, onde pudesse ser experienciada uma vivência divinizadora e divinizante (...) num símbolo da Totalidade arquetípica recuperada, morada da alquimia – o ouro espiritual ou uma nova teologia para o mundo de hoje (2005: 21).

Natália Correia poderá ter anunciado a morte do Eterno Feminino e do Eterno Masculino, mas afirma que “há uma tendência potencial para, no grande futuro que há de vir, a junção dos sexos, isto é, para a androginia, a essência do masculino e do feminino reunidos num único ser” (Correia *apud* Marques 2008: 29).

Reunindo num único ser as essências masculina e feminina, Natália Correia crê que seja possível resgatar o mundo dessa morte da humanidade. Da mesma forma que

anuncia uma possível morte, restitui a vida, através da obtenção de uma androginia ritual, transmitindo-a em algumas das suas obras.

Partindo da essência feminina enquanto Grande Mãe, passa-se para a essência masculina, personificada em Cristo, para se poder chegar a esta divindade totalizadora do Andrógino: a Mãtria, a Pátria e a Frátria. Tendo como base estas três figuras arquetípicas, ao longo deste estudo tentar-se-á identificar cada um dos arquétipos na obra, neste tríptico que se dobra sobre o meio: o Andrógino.

## I. A Grande Mãe

### 1. A Grande Mãe

- *A Natália, creio que não foi mãe, no entanto, há em si qualquer coisa de mãe...*
- Não, está completamente enganada. Mais outro equívoco a meu respeito. Eu sou profundamente filial, por isso venero a Deusa Mãe. E repare que grande parte da minha obra é dedicada à minha mãe. Eu não sou nada maternal. Se sou maternal é no sentido, digamos, psicobiologicamente feminino, de toda a mulher ser um translado da Mãe Eterna. Mais nada. Só nisso é que sou mãe. (Correia 1983: 57)

Natália Correia reconhece-se, e reconhece todas as outras mulheres, como uma parte da Mãe Eterna, que admite venerar. O protagonismo dado ao longo da sua obra a personagens femininas realça esse traço quase divino (embora não exclusivo da mulher), umbilicalmente ligado a esta Mãe Eterna, Deusa Mãe que a autora refere nesta entrevista.

Maurilio Adriani, em *História das Religiões*, admite a possibilidade de existência de “uma cultura referente à antiquíssima existência da humanidade (...); e, com ela, uma religião «primitiva»” (1988: 11). Refere que a expressão *in illo tempore* (naquele tempo) “indica quase instintivamente uma idade não só arcaica, mas, sem dúvida, intimamente conexa com os primeiros passos do mundo e, em especial, do género humano” (*idem*). No volume *Origens*, Mircea Eliade explica que a palavra

«religião» pode continuar a ser um termo útil desde que não nos esqueçamos de que ela não implica necessariamente a crença em Deus, deuses ou fantasmas, mas que se refere à experiência do sagrado e, conseqüentemente, se encontra relacionada com as ideias de *ser*, *sentido* e *verdade* (1989: 9).

A problemática do termo “religião” leva a que Mircea Eliade coloque a tónica na “experiência do sagrado”. Desde sempre a humanidade tentou entender “o sentido da própria existência por meio dos deuses e das entidades míticas” (Machado 2011: 4). Esta relação espiritual com um ser superior “ganha inteligibilidade e visibilidade, quer

no âmbito pessoal, quer no sócio cultural, ao ser plasmada numa linguagem como qualquer outra experiência humana, a espiritualidade é sempre uma experiência *interpretada*”, conforme afirma José Carlos Barcellos (*apud* Machado 2011: 4, realce do autor). Mircea Eliade refere ainda que aquilo que se sabe acerca das religiões primordiais é especulativo pois “não possuímos qualquer meio de investigar esta «religião primordial»” (1989: 41).

Carl G. Jung define a figura da Grande Mãe, em *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*:

O conceito da Grande Mãe provém da História das Religiões e abrange as mais variadas manifestações do tipo de uma Deusa-Mãe. No início esse conceito não diz respeito à psicologia, na medida em que a imagem de uma “Grande Mãe” aparece *nessa forma* muito raramente. E quando aparece na experiência clínica, isso só se dá em circunstâncias especiais. O símbolo é obviamente um derivado do arquétipo materno; assim sendo, quando tentamos investigar o pano de fundo da imagem da Grande Mãe, sob o prisma da psicologia, temos necessariamente de tomar por base de nossa reflexão o arquétipo materno de um modo muito mais genérico (2000: 87).

Jung mostra que esta manifestação arquetípica da Grande Mãe deve ser entendida de um ponto de vista alargado. No volume *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*, define a Grande Mãe de forma a identificar complexos derivados da influência desta figura. Este arquétipo da Grande Mãe é, afirma Jung, derivado do arquétipo materno, podendo incluir diversas gerações de figuras femininas (mães, avós, tias e restantes mulheres presentes no desenvolvimento do indivíduo).

Apesar desta dificuldade em delimitar a figura da Grande Mãe, o psicólogo alemão Erich Neumann, aluno de Jung, aplica as teorias do seu mestre em *A Grande Mãe*, onde caracteriza esta figura da seguinte forma:

Quando a psicologia analítica se refere à imagem primordial ou ao arquétipo da “Grande Mãe”, não se refere à existência de uma imagem concreta existindo com tempo e espaço, mas a uma imagem interior em operação na psique humana. A expressão simbólica desse fenômeno psíquico são as figuras e as imagens da Grande Deusa, reproduzidos nas criações artísticas e nos mitos da humanidade (2001: 19).



A definição de Grande Mãe, como foi já referido, mostra-se difícil. No volume que Neumann dedica a esta figura, estudando obras da Antiguidade que identifica como representações da Grande Mãe, também são atribuídas a este arquétipo três formas:

Uma forma configurada da “Grande Mãe” destaca-se do arquétipo primordial, e nela torna-se visível uma organização dos elementos. Ela assume três formas: a Mãe Bondosa, a Mãe Terrível e a Mãe Bondosa-Má. Os elementos femininos (e masculinos) bons configuram a “Mãe Bondosa” que, tanto quanto a “Mãe Terrível”, detentora dos elementos negativos, também pode emergir de forma independente da unidade da Grande Mãe. A terceira forma é aquela da “Grande Mãe” que é boa e má e que permite a união dos atributos positivos e negativos. (33).

Aos estudos de Neumann e Jung, adicione-se um estudo português. Dalila L. Pereira da Costa, ensaísta, escritora e poetisa, publica, em 1984, o estudo *Da Serpente À Imaculada*. Neste volume a autora tenta mostrar as influências espirituais místicas que auxiliaram a formação de Portugal: a influência atlântica e a influência mediterrânea. Assim, refere a autora

Tudo levará a crer que Portugal, através de seus tempos, e no contexto do mundo ocidental, foi uma terra de Mistérios, iniciação, votada ao culto arcaico da Grande-Deusa; mas que no fundo desse culto, tal como em Elêusis, estaria a esperança numa imortalidade telúrica, e celeste através de sucessivas mortes e ressurreições, descidas periódicas às trevas e entranhas da terra e daí, futuras subidas à luz, tal a existência concedida à filha perdida de Deméter, Prosérpina, a rainha dos Infernos. Imortalidade de que a saudade será a nossa expressão e explicação própria, nacional. A um tempo como prova (lembrança) e como esperança (desejo) (1984: 18).

A poesia dos trovadores galego-portugueses e de Gil Vicente, sempre tão atentos à figura da mulher, leva a ensaísta a situar em Portugal um local do culto da Grande Mãe. A autora afirma ainda que “[a] Grande-Deusa, como mãe dos vivos e dos mortos, do céu, da terra e dos infernos, [...] estará sempre no centro da religião arcaica do homem português” (90). A escritora segue a mesma linha de Neumann colocando a Grande Mãe como senhora da vida e da morte.

Se, como anteriormente foi referido, se destrói a História com o objetivo de a reescrever, poderá ser importante recuperar figuras de um passado mais longínquo. A obra de Natália Correia apresenta uma especial atenção por figuras que recupera do passado, mítico ou histórico, tais como Circe, D. Sebastião, Camões e Cristo. Natália Correia sente que existe uma cultura do imediato: “E se esta economocracia consumista na sua programação do presente perpétuo impõe o esquecimento da história, como questionar o sentido da existência, como interpelar o destino se *sem passado não há futuro?*” (Correia, *apud* Monteiro 2010: 106 – realce meu). A figura da Grande Mãe, neste contexto, poderá ser tida como o símbolo desta sua crença num futuro com bases no passado, neste exemplo realçando o papel da mulher na sociedade, tal como afirma numa entrevista cedida a Antónia de Sousa:

Acho que não vale a pena a mulher libertar-se para imitar os padrões patristas que nos têm regido até hoje. Ou valerá a pena, no aspecto da realização pessoal, mas não é isso que vem modificar o mundo, que vem dar um novo rumo às sociedades, que vem revitalizar a vida. Ora bem, a mulher deve seguir as suas próprias tendências culturais, que estão intimamente ligadas ao paradigma da Grande Mãe, que é a grande reserva, a eterna reserva da Natureza, precisamente para os impor ao mundo ou pelo menos para os introduzir no ritmo das sociedades como uma saída indispensável para os graves problemas que temos e que foram criados pelas racionalidades masculinas. É no paradigma da Grande Mãe que vejo a fonte cultural da mulher; por isso lhe chamo matrismo e não feminismo (Correia 1983: 65).

A figura da Grande Mãe na obra nataliana não se apresenta apenas num plano religioso: surge como mãe, como irmã, como esposa, em grande parte da obra. Pode igualmente ser representada numa personagem ou como uma força que não se pode individualizar mas que se sente.

## 2. A presença da Grande Mãe

Para estudar a figura da Grande Mãe na obra de Natália Correia, a primeira obra a ler é *Anoiteceu no Bairro*, publicada em 1946 pela Casa do Livro. Numa entrevista cedida a Edite Soeiro, Natália Correia diz:

– (...) Mais tarde escrevi um romance...

– ... *que não era A Madona, muito embora este livro surja como sendo o seu primeiro romance. Repúdio de uma obra escrita na adolescência?*

– É preciso não confundir! Se pus *Anoiteceu no Bairro* à margem, não foi por ter sido escrito numa fase imatura da minha vida, mas porque o entendo como inautêntico. Embora o livro corresponda a preocupações ideológicas que mantenho, não estou interessada em fazer literatura programada. *Anoiteceu no Bairro* reflectia, directamente, uma preocupação de ordem ideológica. Hoje, penso que essas preocupações, de forma alguma alheias à minha obra, que nela aparecem disseminadas, podendo até constituir a sua substância e o seu fundo – não devem estar imediatamente declaradas. Esta a única diferença entre a minha concepção actual do romance e a que tinha na juventude (1969b: 41).

De todas as entrevistas consultadas, apenas aqui encontro referência directa da autora a *Anoiteceu no Bairro*, reconhecendo que o coloca “à margem” (*idem*). Sem referir o motivo, apenas é descartada a imaturidade apontada pela jornalista (Natália Correia tinha, aquando da publicação desta obra, 23 anos). Embora disseminadas, as preocupações que a autora açoriana foi registando na sua obra estão ali presentes. Maria Fernanda Abreu, diretora da coleção “Livros de Natália”, refere que a autora “recebeu de imediato críticas favoráveis que lhe reconheceram a «escrita vigorosa» e «solidez de sintaxe»” (Agência Lusa, 2004).

*Anoiteceu no Bairro* tem como protagonista Luísa, moradora do Bairro do Quebra-Potes. Toda a ação decorre num único dia, uma terça-feira, marcado pela prisão de Chico das Luvas, companheiro de Luísa, situação que chama a atenção de todos. Desde o marçano à atriz reformada e sem fama, o pai divorciado, a mulher que se submete ao marido e a jovem que faz um aborto clandestino, as personagens apontam problemas da sociedade de então, comentando muitas vezes a prisão do jovem. O

romance termina com a indicação “Lisboa, 10-5-946” (Correia 1946: 298) – nenhuma outra obra nataliana (à exceção do diário *Não Percas a Rosa* e de *Descobri que era Europeia*) tem a indicação de espaço e tempo de escrita.

A primeira aparição da Grande Mãe nesta obra surge como uma introspecção da personagem Luísa acerca de Chico das Luvras, o seu companheiro:

Não o amava. Sentia uma espécie de ternura de irmã, talvez de mãe – uma ternura compassiva pelo homem que a amparara. (...) E ela, com um simples olhar, fã-lo-ia corar de vergonha ou chorar de desespero. Para ele, Luísa era a Senhora que o honrava com a sua presença (56-57).

O primeiro encontro entre estas personagens acontece quando Luísa está de luto por mais uma contrariedade na sua vida (o seu noivo, João Nunes, faleceu), portanto, hipoteticamente mais fraca; a relação que a partir daquele momento mantém com Chico é algo maternal. Note-se que, “[p]ara ele [Chico], Luísa era *a Senhora* que o honrava com a sua presença” (57, realce meu), a mulher é apresentada como “Senhora”. A presença da maiúscula pode sugerir ao leitor que Luísa surge como uma presença superior relativamente ao mundo de crime em que o homem estava envolvido – portanto exercendo uma influência positiva sobre Chico.

A segunda passagem que sugere a figura da Grande Mãe está novamente ligada a Luísa. Depois de um confronto com o *chauffeur* Zé das Fitas, personagem aparentemente boa, mas também envolvida no crime que prendeu Chico, a mulher toma a decisão de mudar o rumo da sua vida, posteriormente confirmada ao apresentar-se numa entrevista de emprego para ama:

Luísa recebeu na face transfigurada por um sorriso humano e não de estátua, a carícia branda da tarde. E pensou que a Natureza quisera associar-se àquela transformação, que a paisagem da Terra era a face oculta de um Deus feminino, pela sua bondade, a grande mãe universal, a origem comum e desconhecida de todos os seres, que lhe sorria feliz e agradecida por vê-la renascer para a vida (187).

Numa referência direta a esse feminino superior, esta passagem confirma a ideia apresentada por Natália Correia de “toda a mulher ser um translado da Mãe Eterna”

(1983: 57). A Grande Mãe universal referida diretamente no texto surge identificada com a Natureza numa manifestação que Luísa compreende como positiva. A ideia transmitida é a de que a Natureza, aqui entendida como Grande Mãe, aceita e encoraja a futura mudança na vida de Luísa, sua filha. Esta mudança para melhor traduz-se nessa sugestão de um *locus amœnus* alinhado com o estado de espírito da jovem.

A Grande Mãe em *Anoiteceu no Bairro* apresenta-se como uma força, um sentimento que incita as suas filhas a investirem num futuro melhor, aparecendo em momentos difíceis. Agindo quase como uma mãe, esta força surge apoiando decisões corretas ou, como no primeiro caso, quase encarnando numa mulher, tornando-a um ser superior aos olhos de outros, uma extensão natural dessa força feminina, maternal, superior. Em suma, *Anoiteceu no Bairro* apresenta uma manifestação da Grande Mãe em dois momentos, com duas formas diferentes. No primeiro momento, Luísa personifica a Grande Mãe para Chico das Luvas, admoestando-o com um olhar como uma mãe faz com um filho. No segundo, a Grande Mãe manifesta-se através da Natureza, numa celebração pela decisão que Luísa toma para mudar de vida. A Grande Mãe, neste romance, apresenta-se como uma influência positiva, promovendo o bem.

Publicado em 1983, *A Ilha de Circe* apresentou-se como um livro de provocações – talvez a palavra que mais se destaca na recensão feita por Catherine Kong-Dumas para a *Colóquio / Letras*: “provocante humor”, “[p]rovocar é claramente o fito da linguagem deste livro, uma linguagem-grito”, “[e]ncontra-se a provocação, sobretudo, (...) na novela «A Ilha de Circe»” (Kong-Dumas 1984: 85-86).

Tendo como pano de fundo a ilha da Madeira, a novela “A ilha de Circe” é marcada pela presença entusiasta de Miss Emmeline Hurst, antropóloga disposta a mostrar que o périplo de Ulisses teve paragens diferentes das apontadas pelos “falsários da geografia da Odisseia” (Correia 2001: 57). Segundo a antropóloga, a ilha da Madeira era verdadeiramente a ilha de Circe: nos seus discursos apaixonados pelo tema, apresenta as razões que mostram que Ulisses passou por ali. Miss Hurst acaba por se tornar uma mestre de cerimónias nesta ilha mágica, tomando como auxiliares do seu estudo Adriano Negrão, um jovem poeta de dezassete anos, e Matilde, casada e com uma filha, Ritinha, amiga da irmã de Adriano.

A presença da Grande Mãe nesta obra é apontada por Miss Hurst que afirma que “se não fordes capazes de ver o dedo de Circe nesta paisagem [da Madeira] enfeitiçante, é porque no vosso espírito não há rasgo que convide a Maga a transformar-vos em águias de gloriosas sensações” (59). Consequentemente, a antropóloga acredita que alguma da magia de Circe ainda está presente no ar da ilha. Miss Hurst conta a sua versão do périplo do herói da Antiguidade e as suas palavras invadem a mente de Adriano, levando o jovem a sentir que conheceu o verdadeiro amor. Um amor trágico que ficará como uma memória para o resto da vida. No desconcertante último capítulo da novela, o narrador, desculpando-se de todas as emoções exacerbadas de antes, afirma que o jovem Adriano se tornará um professor de literaturas românicas.

Miss Hurst, ao longo da narrativa, tenta propiciar situações (tais como passeios pelos jardins de Circe e bailes) para confirmar a influência de Circe sobre os amores da ilha, registando os avanços e recuos do seu estudo. Adriano e Matilde são as personagens principais desta experiência, ele apaixonado, ela empenhada no jogo de sedução. Na noite em que Adriano uiva à lua, Miss Hurst revela aos hóspedes do hotel a experiência que decorre, deixando de parte a família Negrão, Matilde, Ritinha e Matos, um outro homem envolto no jogo de sedução de Matilde. O narrador confia ao leitor a dúvida que assola Matilde, assustada com a loucura aparente do jovem, quanto ao seu próximo movimento:

Matilde experimentava a inquietante sensação de não estar isenta de culpas no desvario que arremessara aquele urro de animal ferido. (...) Adriano revelava-se perigoso. Ponto final na brincadeira. Mas, para sinceramente descrever os sentimentos que se debatiam na alma desta *croqueuse* de homens, não posso ocultar que a sua determinação de não mais brincar com o fogo tinha uma contrapartida dolorosa: abdicar da incomparável volúpia feminina de ter direito de vida e de morte sobre o coração de um homem. E ainda mais de um jovem que, na sua cegueira, a adornava de atributos que a faziam sentir-se uma deusa (82).

A atuação de Adriano face a Matilde fá-la sentir-se uma espécie de divindade, dando-lhe certo poder de vida ou morte, como a própria reconhece. Este poder vital é um dos atributos que Neumann aponta na Grande Mãe: “[a] Grande Mãe não é somente a provedora de vida, mas também aquela que dá a morte” (2001: 67). Este jogo de vida

e morte, que Matilde toma como seu, não resulta na morte física de Adriano. Matilde e Adriano são as duas partes envolvidas diretamente neste jogo de sedução, Ritinha, filha de Matilde, suicida-se, como consequência desta interação entre os dois.

Depois do episódio onde Adriano uiva durante a noite, Miss Hurst acredita que a experiência está sob interferências de outro espírito: “«Mau, mau», pensou a inglesa, «aqui há dedo do Espírito Santo» (...) as garras pagãs de Circe tinham, na alma de Adriano, um poderoso rival na Terceira Pessoa da Trindade.” (Correia 2001: 91). Na sequência desta interferência, Adriano afirma que vai entrar num convento, mal chegue a Lisboa. De forma a reverter os efeitos da interferência do Espírito Santo, Miss Hurst instiga Adriano, criando uma cena propícia a espicaçar os ciúmes do jovem, disfarçados de uma boa ação. Diz a mais velha: “A nossa Matilde está em perigo. (...) O Matos prepara-se para desfazer um lar.” (93). No espírito de Adriano este discurso “teve como rapidíssimo efeito a queda do anjo em que ele sublimara o amante acabrunhado por um amor proibido. E as asas do querubim estatelaram-se na ira do façanhudo cavaleiro do templo de Matilde” (*idem*), levando-o a rasteirar o Matos. Esta ação de Adriano alegrou Miss Hurst, mas provoca o afastamento de Matilde. Num confronto entre os dois, Matilde diz a Adriano: “[s]e me apetecer tem um amante, é comigo” (97), desencadeando no rapaz uma revolta que desfaz a imagem inatingível da amada. Matilde é agora vista por Adriano como uma mulher fácil, pelo que o jovem, tomado pela luxúria, força um encontro, que terminará com a morte de Ritinha.

Neumann refere no seu estudo que a personagem mítica Circe apresenta os traços da senhora dos animais (2001: 241). Aplicando as teorias de Neumann à obra de Natália Correia, Circe, inicialmente representada como deusa, adquire traços negativos, tornando-se “feiticeira” (253). O seu papel é, portanto, negativo, representando o papel da Grande Mãe malvada, que traz consigo um rasto de morte.

O romance *As Núpcias* foi publicado em 1992 pela editora O Jornal. Este último romance da autora açoriana apresenta um tema sensível: o incesto. Tereza Coelho, numa

recensão publicada no jornal *Público*, além de referir o difícil lugar do crítico face à controvérsia criada entre os que elogiaram e os que criticaram a obra<sup>1</sup>, descreve-a:

“As Núpcias”, de Natália Correia, é certamente uma obra desconcertante. E perturbante. Sobre estes pontos, não é difícil o consenso. Trata-se de um romance iniciático, em que episódios mais ou menos profanos, que oscilam (perigosamente) entre uma parte teórica constituída por páginas de doutrina esotérica, que surgem coligidas sob a designação de “Livro de Ensinanças” (mas distribuídas ao longo do texto segundo o modelo da sanduíche, se quisermos ser rigorosos: todas juntas é que são o “Livro das Ensinanças”, mas em separado vêm explicar cada capítulo). Desde logo esta duplicação infunde um considerável respeito, uma vez que o leitor e neófito se dá conta de que o confronto não se faz só com a literatura, na acepção vulgar do termo, mas com uma sabedoria ancestral na qual a literatura tem apenas uma função mediadora. Aliás por isso é que o romance é iniciático (Coelho 1992).

A ligação fraternal entre André e Catarina é o tema desta obra. Iniciando o romance com diversos pareceres sobre a questão do incesto (nomeadamente as “ciências profanas”, “letras sagradas”, “os laboriosos da arte de descobrir a pedra preciosa que contém tudo o que procuramos” [Correia 1992: 7-9]), o primeiro capítulo apresenta-se como um catecismo dessa “Realidade Unificante”: “Livro I das Ensinanças” (13). Através de uma narração intercalada, o leitor depara-se com um capítulo explicativo do Livro das Ensinanças. Apesar de ser possível ler a narrativa da história de André e Catarina, descartando o Livro das Ensinanças, é através deste livro (por um lado independente, por outro umbilicalmente ligado à narrativa dos irmãos) que se confere essa espiritualidade à união dos personagens.

André e Catarina são irmãos, educados por um avô excêntrico e místico, simplesmente conhecido como o Velho. Este Velho transmite os seus conhecimentos à neta Catarina, mais velha, assim assegurando que André, mais jovem, fosse também iniciado. Estes ideais místicos estão inscritos no Livro das Ensinanças. A ligação fraterna perde-se quando Catarina inicia um namoro com Leandro, com quem casa e emigra para o Brasil. Já André, também casa, com Guida, com quem tem um filho. Ambos os casamentos passam por períodos difíceis, relacionados com a vida sexual do

---

<sup>1</sup> Tereza Coelho refere que a controvérsia criada à volta da publicação de *As Núpcias* foi grande, levando os críticos a procurar “a distância justa e a atitude correcta” (1992). Como se refere “[c]aso elogie, pode parecer que se conformou; (...) [s]e se puser em causa (...) pode pensar-se que está a embirrar” (*idem*).



casal. André perde todo o desejo pela esposa e, por seu lado, Catarina descobre ser estéril. Até que tudo muda num Natal em que a família se junta.

O enredo encontra-se entre o sagrado e o profano, situação muito favorecida pelos capítulos do Livro das Ensinanças. Com este jogo, as personagens André e Catarina protagonizam uma ação quase divina, representam o Irmão e a Irmã do templo místico de que o Velho fala. Neste romance, é possível identificar duas mulheres que desempenham o papel de Grande Mãe: Guida, a esposa de André, e Catarina.

Guida é esposa de André. Num momento inicial, esta personagem pode ser entendida como um contratempo para a concretização do ritual fraterno anunciado pelo Velho. Quando André perde o desejo por ela, encontrando-se com Catarina e iniciando a relação incestuosa, Guida tenta negar o seu próprio conhecimento desta situação. Quando não consegue mais, escolhe ficar com o marido, de forma a protegê-lo, pois “era o percurso da sua vida e a finalidade do seu destino. (...) E, ungida pela beatitude do sacrifício, preparou-se serenamente para o sofrimento” (59). Esta beatitude e sacrifício têm um senão:

no fundo da sua mortificada indulgência o que ela queria era ter na mão os fios de uma ligação que estava condenada a afundar-se no abismo que abria. Porque então, a perpétua criança que ele era abandonar-se-ia ao consolamento do seu regaço numa redobrada dependência da estratégia fálico-maternal de o submeter ao seu domínio (86).

Guida protege André para seu próprio bem. Compreendendo como André é influenciável, empreende este jogo de poder com a cunhada. Quando Catarina recua, o poder de Guida parece superiorizar-se. Ao notar que a relação incestuosa está prestes a terminar, Guida usa isto a seu favor, mostrando-se sob esse véu de beatitude. Esta duplicidade, entre a figura santa-maternal e a mulher que usa as fraquezas do homem a seu proveito, “que é boa e má e que permite a união de atributos positivos e negativos” (Neumann 2001: 33), leva a uma identificação com a Grande Mãe Bondosa-Má.

A outra personagem que pode ser identificada com a Grande Mãe é Catarina. Iniciada nos mistérios pelo Velho com o intuito de passar o saber a André, Catarina é, desde o início da narrativa, imbuída de um sentimento de divindade. O seu relacionamento com Leonardo inicia a separação dos irmãos. Estéril, admite ser apenas

amante, nunca mãe. André, contudo, parece projetar em Catarina o papel de irmã e de mãe, é ela que o inicia nos mistérios do Velho. É Leonardo, o marido de Catarina, que indica que ela apresenta

uma inviolável castidade que sempre emanara dela e que já no tempo em que a namoriscava lhe incutia a impressão de que ela era impossível. E depois, mesmo nos momentos de maior intimidade dos seus corpos, Leonardo tinha a sensação de que ela mantinha incólume a virgindade com que viera para os seus braços (Correia 1992: 63).

A virgindade que Catarina mantém é apenas quebrada ao unir-se com André, relação que resulta numa gravidez prontamente interrompida. Catarina e André mostram ser um todo (ver também o capítulo IV.3).

André é uma peça importantíssima neste jogo de poder entre Guida e Catarina, que nunca se confrontam mas têm um certo poder sobre o homem. A esposa de André, ao sentir que a relação entre os irmãos se estava a deteriorar, sente que tem poder sobre ela. Catarina toma a decisão de acabar com a sua vida, convocando André ao Templo, onde se unem uma última vez. Este encontro é marcado pelo plano de Catarina:

– Aqui o Velho celebrou o ofício sagrado de ficarmos juntos para sempre (...). Nunca mais te deixarei... Estarei sempre junto de ti.

Catarina disse isto com a devota profundidade de proferir uma promessa sacrossanta pois que a fazia nos severos arredores da morte. (...) A embriaguez de o arrastar para a loucura da eternidade era a razão do seu riso. Contagiado por esse júbilo André recebia nos raios que lhe enviavam os olhos lampejantes da irmã a sensação de voluptuosamente se abandonar a uma indolência luminosa em que se submetia ao comando dela: «Segue-me ou então mergulha no inferno.» *E, apaixonadamente incumbida do feitiço de o subjugar à sua vontade de prodigiosa desaparecida, gozou nos braços frementes do irmão a suprema carícia que desemboca na morte* (93 – realce meu).

Mais uma vez estamos perante uma personagem que tem uma influência positiva sobre André, mas também prazer ao controlar o irmão. André é influenciável, Catarina sabe que, qualquer que seja a decisão que tome, o irmão a seguirá sem questionar. Assim, ao decidir suicidar-se, sabe que André a seguirá cegamente. Existem pontos positivos, André e Catarina curam-se mutuamente; bem como pontos negativos, a

motivação que faz com que Catarina arraste André para a morte. André não se sente culpado<sup>2</sup>, refere que a união dos irmãos é exclusiva dos deuses: “O rei e a rainha estão na origem das coisas e na origem das coisas há o incesto da terra e do céu” (7). Em *As Núpcias*, o incesto é a origem e o fim com a morte dos irmãos, que marca a superioridade de Catarina relativamente a Guida. No confronto entre as mulheres, Catarina revela-se *a Grande Mãe por excelência*, o sol que comanda sobre a vida e morte de André.

Mantenho a identificação dupla da Grande Mãe relativamente a estas personagens, Guida e Catarina são Grandes Mães Bondosas-Más. A diferença apresenta-se no seu poder. Guida tem poder quando Catarina decide retrair-se, o poder da primeira depende da segunda. Catarina apresenta-se como uma deusa, une em si os traços da Mãe Bondosa e da Mãe Terrível; mas é Catarina quem decide sobre a vida de André.

---

<sup>2</sup> Em conversa com Guida, quando esta admite saber da relação dos irmãos, André mostra que não sente culpa do ato que cometeu: “Mostra-me o horror que te inspira o meu crime. Ah! Mas a mim não me pregam na cruz. Se há algum sacrilégio é o de eu ter cometido um acto reservado aos deuses” (Correia 1992: 85).

### 3. *A Madona* como Grande Mãe

O romance *A Madona* foi publicado pela primeira vez em 1968 pela Editorial Presença. Este romance iniciático narra a jornada de Branca, uma jovem de uma aldeia rural portuguesa, Briandos. Esta obra não oferece ao leitor uma linha cronológica linear, apresentando digressões. Contudo, pelos relatos das personagens é possível deduzir que a viagem de Branca se inicia por volta dos seus dezassete ou dezoito anos, prolongando-se até aos trinta. Este romance de iniciação tem como principais pontos geográficos Briandos, aldeia portuguesa, Paris e Londres. Quanto ao narrador, estamos perante um narrador autodiegético (Branca), elencando as suas experiências de vida sob a forma de memórias da forma mais natural possível: desordenadas, despoletadas por um som, um cheiro, uma imagem.

O título do romance, *A Madona*, remete para imagens do imaginário católico: Madona é o nome dado à representação artística da Virgem Maria. António Quadros, em “Uma peregrinação – iniciação matrística”, destaca o título e algumas possíveis interpretações: “*A Madona* – Mater Domina – Isis – Branca” (1992: 174). Relativamente ao título, atentemos nas palavras de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes: “[a] personagem é justamente uma dessas categorias [narrativas], talvez a que com mais frequência é convocada pelo título, sobretudo em períodos literários interessados no percurso (social, ético, ideológico, artístico, etc.) da pessoa humana” (1990: 396-397). A jovem de Briandos assume diversos papéis (mãe, amante, amiga, bacante) de forma a descobrir a sua verdadeira identidade enquanto mulher que nega as tradições patriarcais praticadas na sua terra natal. Estes papéis são apresentados sob a forma de experiências que a levam ao conhecimento de quem ela é, social, ética e / ou ideologicamente.

Definido por António Quadros como “um romance de não fácil hermenêutica” (1992: 174), *A Madona* afirma a emancipação feminina. O périplo físico e psicológico de Branca leva a uma identificação da protagonista com uma Deusa Mãe, nomeadamente com Ísis, no final do romance. A obra é descrita por Hilary Owen:

*A Madona* was controversially received in 1968 as an iconoclastic statement on women's emancipation. (...) Set in the 1960's and moving between Bohemian Paris and mythical Portugal,

*A Madona* is narrated in the first person as a *Bildungsroman*. It adopts a cyclical structure favouring a synchronic superimposition of time frames rather than following a linear, diachronic sequence (Owen s/d).

A estrutura da obra pode criar alguma confusão no leitor: a digressão é um processo recorrente. Os locais e tempos sobrepõem-se ao longo da narrativa, entre o passado e o presente, discursos míticos e discursos contemporâneos (cf. Owen 2011: 142). Estas alterações de espaço e tempo são expostas da forma mais natural possível, apresentando imagens sem fio condutor aparente. O espaço físico onde Branca se encontra pode ser Briandos, desde a noite em que Miguel, o seu amante de Paris, a procura na terra natal até ao momento em que o corpo de Manuel, o seu amante desde que chegara a Briandos, é sepultado. O processo de digressão abre a possibilidade a esta identificação. Toda a ação referida desde a primeira à última página apresenta algum desenvolvimento; contudo, no final do romance, o leitor depara-se com uma escolha feita após o funeral de Manuel. É a morte que faz com que Branca se mova, física e mentalmente: a morte do pai faz com que ela parta de Briandos; a morte da imagem que ela tem de Anjo, personagem por quem se sente atraída, fá-la sair de Paris; a morte de Manuel faz com que tome conhecimento da sua verdadeira identidade.

O termo *Bildungsroman*, apontado por Owen, foi cunhado por Karl Morgenstern, filólogo alemão, em 1803. Termo que pode ser traduzido para português como “romance formativo” ou “romance de formação”, está relacionado com romances alemães dos anos 1820,

mostrando o carácter distintivo e o valor artístico de obras como Agathon (1766-67) de Wieland ou Wilhelm Meisters Lehrjahre [Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister] (1795-96) de Goethe, a par da necessidade de integrar o romance alemão no contexto da produção europeia (Ceia s/d: s/p).

Inicialmente apenas passível de ser aplicado a protagonistas do sexo masculino, o *Bildungsroman* centra-se no desenvolvimento físico, psicológico, estético, moral, político ou social da personagem. Este tipo de romance pode iniciar-se na infância e prolongar-se até à idade adulta do indivíduo. Assim,

o Bildungsroman dá voz ao individualismo, ao primado da subjectividade e da vida privada perante a consolidação da sociedade burguesa (...). O protagonista é uma personagem jovem, do sexo masculino (...), que começa a sua viagem de formação em conflito com o meio em que vive, determinado em afrontá-lo e recusando uma atitude passiva; (...) em constante demanda da sua identidade, representa diferentes papéis e usa diferentes máscaras (...). O romance organiza-se pela aparente ausência de um princípio de unidade: a narrativa articula-se em função da viagem espiritual do protagonista e não impõe aos diversos episódios uma sucessão lógica visível. (...) o tempo histórico é filtrado pelo tempo interior (*idem*).

Registando o crescimento do protagonista, maioritariamente do sexo masculino, apresenta situações que marcam a personagem de acordo com um tempo interior específico de cada um. Uma luta com o mundo termina, normalmente, de modo feliz, depois de vencer os conflitos.

Segundo Carol Lazzaro-Weiss,

[w]hen the term [*Bildungsroman*] entered the ranks of feminist criticism in the 1970's, it proved most useful in analyzing the ways in which nineteenth- and early twentieth-century women novelists had represented the suppression and defeat of female autonomy, creativity, and maturity by patriarchal gender norms (1990: 17).

Também António Quadros refere que, em finais dos anos 1960, surge “uma assunção do imaginário feminino em termos de mito e de arquétipo, com suas raízes arcaicas em tradições ou em cultos lunares, mátrios ou matristas, quer uma reflexão teórico-histórica sobre a semântica do feminino no contexto da criação civilizacional” (1992: 173), apontando o romance *A Madona* como uma das obras que registam este movimento de assunção do imaginário feminino. Os movimentos feministas utilizam o termo *Bildungsroman*, antepondo-lhe “female”, de forma a registar as diferenças entre o conceito clássico e esta nova aplicação. O termo é introduzido para celebrar o *slogan* “the personal is political”, utilizado pela segunda vaga de feministas por volta de 1960, com o intuito de apresentar “the need to show that personal structures are created and indeed controlled by the patriarchy and its political values” (Lazzaro-Weiss 1990: 21). Utilizado, portanto, como ferramenta de crítica social, o *female Bildungsroman*

has always exposed the tensions, contradictions, and difficulties involved in linking problems of subjectivity and representations to the criticism of social and political structures. (...) The *Bildungsroman* also serves as an example of the difficulty of representing philosophical ideas in a literary text. (...) In the *Bildungsroman* indeterminacy is part of the genre's theme and purpose, which is the representation of conscious human self-formation. In creating him/herself as an object, the protagonist must undergo a process of alienation in order to achieve self-consciousness (*ibidem*: 26).

A mulher tem de se definir enquanto ser único, individual, independente. Neste processo de identificação, “women need to play multiple roles as part of the strategy to subvert the self imposed upon them from the outside and to move toward the development of an autonomous female identity” (*ibidem*: 18). A imagem da mulher era definida pelo homem. A mãe de Branca acabará por realçar esta situação ao afirmar que “[e]ssa história das mulheres honestas foram eles (os homens) que a inventaram” (Correia 1968a: 40).

Não se focando unicamente nesta jornada de conhecimento de Branca, *A Madona* também apresenta vários momentos de crítica social e política. Estes pretendem apontar questões vivas na sociedade cosmopolita do pós-guerra e na sociedade rural de Briandos: há relatos sobre a detonação da bomba atômica em Hiroxima (11-12); aponta-se a sobrevalorização do curso tirado no estrangeiro (17-18). António Quadros refere-se a este romance, em *Estruturas Simbólicas do Imaginário na Literatura Portuguesa*, como “uma aproximação do drama humano, do drama dos homens e das mulheres arremessados para um mundo misterioso ou absurdo, à procura da sua própria identidade numa peregrinação sem fim” (1992: 174). Não devemos ter apenas em conta uma peregrinação do tipo espacial, também existe a peregrinação interior, uma descoberta progressiva das identidades de cada personagem.

O drama existencial é principalmente sentido por Branca. É ela que parte em busca de uma libertação do jugo centenário dos homens sobre as mulheres. É ela quem vagueia pela Europa em busca de um amor: tantas vezes Branca repete as palavras “quero ser amada e amar na vertigem de ser amada” (Correia 1968a: 15). É Branca

quem tem à sua volta personagens tão díspares como o perverso tio padre, o etéreo Anjo, o espiritual-desafiador Miguel e o homem da terra Manuel.

Branca é aquela que, neste romance, encarna o papel de Grande Mãe. Decide sobre a vida e a morte (*cf.* Neumann 2001: 67; e Pereira 1984: 90) influencia as personagens que a rodeiam e, sendo este um romance de iniciação, é de realçar o seu final, onde surge “uma nova liturgia de Isis” (Quadros 1992: 178).

Depois de Branca decidir entre os dois amantes, salvando um, e deixando o outro morrer, identifica-se com Ísis, sem nunca nomear diretamente a deusa egípcia. Nas páginas finais do romance, a narradora refere o “templo de Ereshkigal” (Correia 1968a: 238), divindade suméria, deusa da morte e do submundo. A identificação com Ísis é feita através da comparação da narrativa mítica da deusa egípcia e das palavras da narradora a fechar a obra: “[e] essa é a razão porque eu vou procurar os pedaços do meu filho e amante espalhados por toda a face da Terra” (240). Eleva-se sobre as restantes personagens como uma divindade, a Grande Mãe desta trama.

Contudo, não podemos considerar apenas Branca para este papel, mas também as antepassadas da protagonista. Assim, quando o pai de Branca regressa a casa, e se ouvem os cascos do cavalo a bater contra as lages do pátio,

O rosto de minha mãe transformava-se, como se de súbito nela incarnasse o fantasma de uma fatalidade feminina que nos retratos das mulheres da família resistia à esponja que o tempo ia passando nas suas feições. Talvez uma secreta mensagem que elas iam legando às futuras mulheres como a pedir-lhes uma reparação de uma sofrida prepotência que as reduzia àquela pose de nostálgicos animais enjaulados em sépia. E ele que era o senhor da casa, entrava nela como um intruso e a casa deixava de ser um sítio onde se estava porque arrefecia aquela tépida intimidade que restituía ao rosto de minha mãe a risonha transparência que tanto me seduzia no seu retrato de solteira (Correia 1968a: 25-26).

Branca vê que a presença do pai, mesmo sem dizer uma palavra, altera a fisionomia da mãe. Nas fotografias de família, vê a mesma angústia nos olhos das mulheres. Entende esta angústia como uma mensagem subliminar transmitida de geração em geração, através do olhar imortalizado da família.



Branca cruza-se com alguns homens ao longo da sua jornada. Estes homens estão tipificados na obra de modo a preencherem categorias-chave (o pai de família, o homem primordial, o intelectual, entre outros). Estas categorias permitem realçar o crescimento de Branca, a forma como lida com os diferentes tipos de homem, e, noutro plano, vingar as mulheres da família. Estas mulheres surgem a influenciar Branca, de certo modo, as antepassadas de Branca fazem parte da jovem. Adicionemos mais uma passagem que evidencia esta influência sobre Branca:

Eu agi como médium. Foram elas que me atormentaram. (...) elas escolheram o mais forte. (...). Eu não te falo [a Miguel] de fantasmas. Elas existem. Minha mãe está coroada entre elas e eu ouço as suas vozes nas lívidas noites de insónia. Porque elas são as filhas da noite. As larvas que inquietam os sonhos das mulheres para as recrutar para o seu bando. (...) Elas não foram estranhas a nenhuma batida do meu coração. Elas perseguem-me desde que meu pai morreu ignôbilmente e o ódio da minha mãe concentrou como uma lente os raios mortíferos dessas fúrias. Mas quando me recordo da minha infância descubro que já então elas tinham feito ninho no meu coração (*ibidem*: 196-197).

Estas mulheres são entendidas pela protagonista como Fúrias. Segundo a mitologia romana, as Fúrias são “Génios do mundo infernal” (Benedito 2000: 119), apropriação romana do mito das Erínias gregas. Na mitologia grega, as Erínias são identificadas como “divindades infernais, ministras da vingança dos deuses (...) filhas de Aqueronte e da Noite” (101-102).

A mãe de Branca, umas das Fúrias presentes no espírito de Branca, incita-a a partir. Esta decisão da mãe contraria as ordens do patriarcado representado pelo pai, já morto e enterrado, mas que, ainda assim, tem alguma influência sobre as duas mulheres. Ao apoiar a partida da filha, a mãe invoca claramente a Grande Mãe:

– Vai!... Vai!... Chegou a hora! Vai unir-te às humilhadas filhas da noite, tuas irmãs! Ao som dos tambores do sangue ide acordar a Grande Mãe! Quebrai o vidro tumular em que o tirano coroado de louro aprisionou a sua augusta ira! Chegou a hora! Libertai a fúria exilada nos cristais do seu sono milenário! Chegou a hora! Com o tirso do ódio excitai as matilhas do instinto! Lançai as ágeis cadelas de Lyssa aos calcanhares do déspota solar! Que o seu poder decline e o cadáver seja de novo oferecido à vingativa rapina das bacantes! (Correia 1968a: 16-17).

Estas Fúrias exigem a Branca a morte de um dos homens que passaram pela sua vida. Não escolhem qualquer um; segundo as palavras de Branca: “[e]xigiram-me a sua morte (...) elas escolheram o mais forte. Ele tinha a ingénua solidez da virilidade elementar” (196). Presentes no espírito de Branca desde a infância, experimentando um reforço aquando da morte do pai da protagonista, exigem a morte do homem mais parecido com Adão: o amante de Branca, Manuel.

Manuel é um jovem de Briandos. Quando fica órfão, aos dez anos, é a família de Branca que lhe dá trabalho, segundo conta Gertrudes, empregada da família (137). Também por volta desta altura, Branca mostra um certo interesse por Manuel, numa tentativa de se sentir ligada à sua terra natal<sup>3</sup>, Briandos, como numa tentativa “de pertencer a qualquer coisa” (27). Manuel é o homem da terra, não foi corrompido pela cidade e pelo cosmopolitismo europeu. Ainda assim, Branca tem que partir, iniciando a sua peregrinação para, num momento posterior, regressar a Manuel.

Manuel representa a força física; encarna o protótipo de Adão. Exigir a morte de Adão seria acabar, simbolicamente, com toda a tradição de homens que monopolizaram o mundo, que imortalizaram as mulheres da família de Branca em retratos onde parecem “animais enjaulados”, cumprindo o sacrifício pedido pelas Fúrias: “elas escolheram o mais forte. (...) Adão devia ser assim. Eliminá-lo era como que destruir o primeiro homem” (196). Françoise, uma antiga amante de Miguel, que Branca conhece em Paris, avisara-a: “Tu vais cometer um crime” (188).

A relação que Branca tem com Manuel, neste regresso a Briandos, regista pontos interessantes. Num primeiro momento, Branca sente-se fascinada por Manuel e a sua simplicidade. Contudo, esta plenitude amorosa não se prolonga no tempo pois Branca percebe que Manuel não tem força suficiente para silenciar o passado: “intimamente eu acusava-te de não me teres enchido de um sentimento que varresse o passado. E o teu fracasso focava-te de uma luz crua que revelava as grosseiras corcovas da tua personalidade” (204). Este fracasso leva a que os amantes se distanciem, levando Manuel a oferecer-se como escravo da amada (209-210). Quando regressa a Portugal,

---

<sup>3</sup> “Começamos assim a ter coisas em comum às quais me agarrava, procurando, para além do arrepio que queria juntar os nossos corpos, uma intimidade que nos aproximasse e me prendesse a esta terra, dando-me a noção de pertencer a qualquer coisa” (Correia 1968: 27).

Branca “é destruidora, devoradora do homem” (Quadros 1992: 176), subvertendo esse passado que ela negou ao deixar Briandos:

E a situação reverte-se, revertendo-se também, simbolicamente, a situação dos pais de Branca. Agora é Branca, a dominadora. Agora é o homem que passará a sofrer. Branca humilha quanto pode Manuel, o aldeão. A mulher toma posse da sua soberania, não já sobre si própria, mas sobre o homem, intelectualmente emasculado, destituído do seu antigo trono (*idem*: 177).

Esta situação, marcada pela característica dominante de Branca, terá um final com a chegada de Miguel a Briandos. Miguel é a escolha de Branca, levando Manuel a perder a vontade de viver, suicidando-se. É Branca quem reconhece a sua própria mão naquele crime, ela sabia que Manuel era capaz disto:

A partir de uma certa altura eu sabia que ele [Manuel] se ia matar. E não fiz nada para o deter. Porque *eu podia poupar-lhe a vida*. Mas o meu ódio não o pouparia. O preço era ficar com ele. Uma perspectiva tão absurda como ligar-me a um elefante solitário. (...) A sua morte pareceu-me uma consequência lógica de uma realidade que se ri das nossas verdades. E devo confessar-te que essa ideia me provocava uma certa volúpia. Sentia que *se o destruísse me consumava realmente como mulher*. A sua voluntária humilhação inebriava-me, fazendo-me desejar o seu suicídio como um vômito que dissiparia a náusea da embriaguez (realce meu, Correia 1968a: 195).

O suicídio de Manuel é uma demonstração do poder das Fúrias que se aliaram a Branca. O poder da jovem enquanto bacante traduz-se neste sacrifício de Manuel.

A história entre Manuel e Branca pode ser lida à luz do mito das bacantes. O culto ao deus Diónisos foi fixado na peça de Eurípides, *As Bacantes*<sup>4</sup> (*cf.* Owen s/d: 176-180). Esta peça apresenta Penteu, rei de Tebas, que pretende opor-se ao culto

---

<sup>4</sup> Existe uma curiosa semelhança entre *A Madona* e *As Bacantes*. Na peça de Eurípides, o coro canta: “Ide, Bacantes, ide, Bacantes, / das montanhas da Frígia / para as espaçosas / ruas da Hélade! / Trazei Brómio, deus filho de um deus, / Diónisos! Trazei Brómio!” (Eurípides 1998: 43). Estas palavras do coro ressoam nas palavras utilizadas pela mãe de Branca para incitar a filha a partir (partir de Briandos e partir com a tradição que impõe amarras às mulheres): “– Vai!... Vai!... Chegou a hora! Vai unir-te às humilhadas filhas da noite, tuas irmãs! Ao som dos tambores do sangue ide acordar a Grande Mãe! Quebrai o vidro tumular em que o tirano coroadado de louro aprisionou a sua augusta ira! Chegou a hora! Libertai a fúria exilada nos cristais do seu sono milenário! Chegou a hora! Com o tirso do ódio excitai as matilhas do instinto! Lançai as ágeis cadelas de Lyssa aos calcanhares do déspota solar! Que o seu poder decline e o cadáver seja de novo oferecido à vingativa rapina das bacantes!” (Correia 1968: 16-17).

daquela divindade, sendo, por esse motivo, castigado pelo deus, através das Bacantes (cf. Benedito 2000: 59; Chevalier & Gheerbrant 1997: 109), que o esquartejam. Se, na peça de Eurípides, as Bacantes têm uma ação ativa no castigo aplicado àquele que desdenha da divindade, no romance de Natália Correia as Bacantes são representadas pelas antepassadas de Branca (a mãe de Branca; nas palavras da jovem: “[m]inha mãe está coroada entre elas” [Correia 1968a: 196]). Estas mulheres influenciam os atos de Branca. Poderá sugerir-se, ao aproximar estes dois objetos literários, que Branca age como um Diónisos; Manuel, como Penteu, desdenhou do poder da divindade (lembre-se que Manuel é visto como um Adão). O castigo aplicado, em ambos os casos, é a morte; enquanto em Eurípides o sangue é vertido pelas Bacantes, em Natália Correia, possivelmente num sinal de avanço dos tempos, o sangue é vertido pela própria vítima. Branca, como Diónisos, apenas influencia determinada situação a encaminhar-se para o sentido desejado: o castigo de Penteu e o sacrifício de Manuel.

A história que Branca partilha com Miguel, o amante que, no final, será o eleito da jovem, é marcada pelo ambiente de Paris dos anos 1960. Branca e Miguel conhecem-se num bar, o Old Navy, onde se juntam os portugueses emigrados na capital francesa. Miguel surge como o oposto de Marcos, irmão de Gabriela, que as recebe em Paris. Marcos é descrito por Branca como um “anjo da guarda”, “enfadonho”, com “propósitos moralizantes” que lembravam à jovem de Briandos coisas que esta queria esquecer (17). Já Miguel, por seu turno, causa uma forte impressão à jovem:

os nossos olhos chocaram-se como duas pedras que violentamente se juntassem e, friccionando-se, produzissem uma faísca. (...) Este é certamente um homem livre. (...) Os seus cabelos eram de um negro setinoso, caídos sobre as orelhas, realçam a palidez do seu rosto, aquela cor macerada pelas sombras que têm todos os filhos da noite. O olhar é ardente mas também líquido. Dois lagos de fogo. A testa que é alta, é um lugar onde a luz quer romper. E há ainda as suas mãos de tocadora de uma harpa de fogo (17-19).

Enquanto o *Bildungsroman* se caracteriza pela ação das personagens (Ceia s/d: s/l), o primeiro encontro do casal português é marcado pela passividade de Branca. Esta passividade pode ter o propósito de evidenciar a forma como a protagonista cresce na sua relação com Miguel (no final, é Branca quem detém o poder).

A relação entre os portugueses é marcada pela tensão exercida pelo homem sobre a mulher. Miguel desafia Branca desde o primeiro momento em que se conheceram. Ao iniciarem uma relação física, Branca afirma “que a flor da minha sensualidade abruptamente se fechava para preservar algo que em mim devia permanecer inviolável” (22). A sensação de solidão<sup>5</sup>, uma tristeza que a faz ter uma quase experiência fora do seu próprio corpo<sup>6</sup>, assinala o início da relação de Branca e Miguel.

Branca terá dezoito anos, talvez, quando chega a Paris e contacta com pessoas diferentes daquelas com que viveu toda a vida. Tanto Miguel como Françoise, a sua anterior amante, desafiam a vida. O primeiro encontro entre as duas mulheres dá-se numa *soirée*, no apartamento de Françoise. Estas *soirées* transmitem um ambiente estranho para a jovem portuguesa. Branca, na primeira reunião em que participa, sente que a estão a tentar despir e Miguel, desafiante, sabendo do seu temor, ordena que se dispa “desde que isso te assusta” (63). Branca chora, mas despe-se, “lutando conta a ancestralidade de uma conduta social feminina” (13). A jovem refere que estas atitudes de Miguel são uma forma de “ter na mão o fio das tramas psicológicas que não era capaz de escrever” (66) – o Miguel é intelectualmente emasculado (Owen s/d: 181)

Em França quem surge como elemento mais forte da relação é Miguel, apesar de ser Branca quem detém o poder monetário. Esta situação começa a alterar-se quando partem para Londres. A capital inglesa é marcada essencialmente pela personagem Anjo. É este ser, que Françoise apelida de “anamorfose” (Correia 1968a: 155), que vai alterar o rumo da história de Branca e Miguel. Num primeiro momento, é assim que Branca o descreve:

O Anjo surgiu na figura de um rapaz esguio cujos vinte e cinco anos tinham alongado a imatura delicadeza do seu formato de adolescente que rematava numa coroa de encaracolados cabelos onde brilhava o ouro solar que rompe o couro cabeludo dos nórdicos como um insofrimento de

---

<sup>5</sup> “Eu sentia que ele se apossava da minha vontade e desse sentimento resultava a noção de estar só no mundo com ele, o que estava longe de ser completamente agradável. Era uma espécie de angustiante plenitude” (Correia 1968a: 21).

<sup>6</sup> “De onde me vinha semelhante tristeza que de súbito me separava do meu corpo que fora de mim via abandonado às suas mãos de tocadora de uma harpa de fogo?” (22)

sol por entre a bruma. Nos seus olhos faiscava um azul água marinha e na sua boca entreaberta pousava aquela perpétua interrogação das pessoas persistentemente maravilhadas (74).

A jovem portuguesa sente-se atraída por este homem, decidindo que ele será o primeiro segredo que a jovem terá relativamente a Miguel<sup>7</sup>. Acreditando que há um sentimento entre ela e o Anjo, Branca decide afastar definitivamente Miguel. Em momentos anteriores, em que a jovem quer terminar a relação, Miguel tenta mostrar-se mais forte que ela (67-68) ou questiona a companheira de forma irónica: “Separarmos? Tem juízo! Isso seria tão estúpido como a morte” (159). Contudo, quando Branca toma as rédeas da situação, negando ter relações sexuais com Miguel, o jovem português age de forma surpreendente:

Miguel apagou precipitadamente o cigarro, exprimindo nesse gesto o contentamento de uma solução rapidamente achada. Beijou-me a testa com um carinho quase imponderável e disse:

– É realmente o fim. Separemo-nos como nos juntámos. Apaixonadamente.

Voltou as costas, procurando ocupar no leito o menor espaço possível. Mas a sua respiração denunciava o ritmo de uma mente macerada por um frenesi de pensamentos que o absorviam na volúpia suicida de encenar o acto final do nosso amor (*idem*).

Este “acto final” de Miguel é desvendar o Anjo, a identidade sexual, apenas desconhecida por Branca. Anjo humilha-se perante Miguel, a imagem que Branca tinha dele é morta, levando a jovem a iniciar uma outra etapa da sua peregrinação, desta vez, uma caminhada que fará sozinha.

Do papel de filha, Branca passou para amante. Neste papel, Branca cresceu enquanto mulher, sem nunca ter perdido completamente a virgindade, tal como acontece com Catarina em *As Núpcias* (1992: 63). Branca apresenta a sua virgindade como uma flor que, num primeiro encontro sexual com Miguel, “abruptamente se fechava para preservar algo que em mim devia permanecer inviolável” (1968a: 22).

---

<sup>7</sup> “«Desta vez despistar-te-ei. – Jurei a mim mesma – Estou resolvida a pertencer-me. Para tanto, cultivarei a sabedoria da traição. Tornar-me-ei nesse ser inviolável em que a mulher se converte, usando o velho talismã das mentiras. Estou farta da moralidade das nossas verdades. Foi ela que nos perdeu. Matou o nosso amor com o veneno do desencanto. A propecta imoralidade do adultério! Eis no que talvez consista a chave das aprazíveis relações humanas.»” (Correia 1968a: 152).

A personagem que vivencia o *Bildungsroman* necessita de se adaptar a diversos papéis de forma a criar uma personalidade única (cf. Lazzaro-Weiss 1990: 18). Desta forma, Branca desempenha alguns papéis que a fazem crescer, enquanto ser humano e mulher, num caminho que a levará à sua identidade verdadeira, sem os condicionamentos do tipo “companheira de”, “filha de”, “mãe de”. Branca, espera-se, no final desta jornada, revelará a sua imagem real.

No entanto, o final da relação com Miguel não será a última etapa até a jovem se revelar. Partindo de Paris, Branca segue para um périplo pela Europa: Roma, Nápoles, Florença, Copenhaga, Estocolmo e Helsinborg (Suécia). Branca realiza esta viagem sozinha: a sua primeira viagem (Briandos-Paris) foi realizada na companhia de Gabriela, tendo o apoio de Marcos; na viagem seguinte (Paris-Londres), segue com Miguel; em movimento inverso (Londres-Paris), o casal de portugueses segue junto. Esta nova etapa da viagem à descoberta das cidades europeias é realizada sozinha.

É em Florença que Branca reencontra Françoise. Miguel passa a ser um assunto tabu para a jovem portuguesa, mas Françoise levanta uma interessante questão sobre a forma de amar da outra:

Não me digas que te obstinas nessa tua cruel mania de só amar o que te é perfeito e incomparável. É preciso que te convenças de que o teu herói está morto e o teu amor é atroz porque amas o brilho da espada que ele já não pode segurar (187).

Branca, por seu turno, refere: “[n]ão posso amar o que me é inferior. Isso condenar-me-ia à solidão da superioridade” (*idem*). A jovem portuguesa persegue um amor perfeito, talvez sobre-humano, que eleve os amantes a uma categoria divina. Num outro momento, Branca dizia a Miguel que “[s]ó posso amar o que respeito. Mesmo um assassino, desde que seja autêntico” (67).

Branca quer um amor perfeito, capaz de rivalizar com divindades. Este amor é aquele que a personagem deseja, não aquele a que teve acesso até aquele momento. Podem então ser recuperadas as palavras de Maria Teresa Schiappa de Azevedo na introdução de *O Banquete*, de Platão: “o amor ao objecto «ideal» (...) supõe igualmente um jogo de forças reais, uma tensão que reparte o homem entre o que é e o que pretende ser” (1998: 10). Branca mostra a divisão entre quem é naquele momento e quem quer

ser, que tipo de amor quer vivenciar. Pausânias diz, em *O Banquete*, que o amor correspondente à Afrodite popular, “como popular que é, no seu pleno sentido, deixa ao acaso as consequências dos seus actos” (Platão 1998: 40), sendo este o tipo de amor que Branca tem experienciado.

Se Branca utilizou o tempo em que esteve sozinha para crescer, Miguel parece ter parado no tempo até voltar a ter contacto com Branca, retomando à vida. Miguel passou por este período de provações<sup>8</sup>, de forma a, frente a Branca, poder finalmente nascer. Esta necessidade de nascer é referida por Branca: são exemplos as passagens “[e]stou ainda à espera que nasças” (Correia 1968a: 55) e “[a] voz de Miguel soa como se saísse do meu útero vinda de um filho que tem medo de nascer” (41).

Esta ação de Miguel é importante para o próprio desenvolvimento de Branca enquanto representante da Grande Mãe. Miguel (re)nasce, abandonando o útero da mãe, mãe que o impulsiona a agir (*cf.* Neumann 2001: 37). Contudo, este nascimento do filho, o cumprimento do sacrifício e o final deste ciclo de procura não significam o final da demanda de Branca:

Agora estás verdadeiramente morto. És o filho das águas que descem à terra. Agora estás verdadeiramente vivo. Vou partir contigo. Contigo, Miguel. Meu filho e amante. (...)

E essa é a razão porque eu vou procurar os pedaços do meu filho e amante espalhados por toda a face da Terra. Até que os céus chovam leite (Correia 1968a: 239-240).

O final, aqui transcrito, sugere uma nova procura de Branca, agora que escolheu Miguel e seguirá viagem com ele. Um outro crescimento é sugerido com as palavras de Branca. Em “vou procurar os pedaços do meu filho e amante espalhados por toda a face da Terra” (240) invoca o mito de Osíris (Chevalier & Gheerbrant: 492-493), despedaçado e trazido de volta à vida por Ísis, reforçando a “narrativa de fundo simbólico, mítico e litúrgico” apontada por António Quadros (1992: 174). Segundo este crítico,

---

<sup>8</sup> A provação de Miguel em muito se deve à relação que manteve com Cécile e Monique, irmãs. Cécile matou e cozinhou a irmã, devido aos ciúmes da relação que esta mantinha com Miguel. Durante o interrogatório policial, Miguel decide ocultar “a venenosa influência que exerci”, relativamente ao “crime que eu desejei, sim, porque de qualquer modo foi a minha vontade que o desencadeou, parecia-me agora a mais lastimável das atrocidades” (Correia 1968a: 225).



O romance narra (...) a sua luta pela liberdade do ser (...). Encontrá-la-á ao cabo de várias experiências, em que ela [Branca], mulher em busca do amor, se reconhece por fim soberana, na medida em que sucessivamente se supera, no encontro, no diálogo e na luta com o amante e adversário, o homem (*ibidem*: 175).

O diálogo que Branca tem com os homens, amantes e adversários, sugere que estejamos perante uma Grande Mãe Bondosa-Má.

Manuel, não tendo capacidade para combater este poder ou aliar-se a ele, sofre as consequências máximas. Num primeiro momento é abandonado por Branca, que segue para Paris. Quando esta volta à terra natal, dá esperanças ao jovem, levando-o a crer ter conquistado uma mulher superior, uma rainha, como ele a classifica. A nova rejeição, aliada às humilhações que sofrera e ao conhecimento da relação de Branca com outro homem, levam Manuel a suicidar-se, saldando o sacrifício pedido pelas Fúrias.

Quanto a Miguel, que num primeiro momento parece abafar Branca, a influência desta Deusa é dupla. O primeiro encontro (Correia 1968a: 13-23), comparado com o momento em que Miguel confessa o seu crime (caso das irmãs Monique e Cécile; 219-226), mostra a completa alteração dos papéis desempenhados. Miguel deixou de ser o sexo mais forte da relação. Branca, impulsionada pela morte que a rodeia, sagra-se uma deusa dos infernos, controlando os homens que com ela mediram forças: Miguel, Anjo, Manuel.

Branca ergue-se triunfante enquanto Fúria, Bacante e Grande Mãe, às custas dos sacrifícios de Manuel, Anjo e Miguel.

## II. Cristo

### 1. A figura de Cristo

O cristianismo veio imolar os cultos pagãos numa determinada fase da humanidade. Talvez fosse necessário nessa altura! Apenas hoje, com os prejuízos que a natureza está a sofrer, eu penso se não será necessário repaganizar outra vez o nosso sentir perante a natureza. Ressacralizar a natureza, reinvesti-la das suas divindades? E digo-lhe mais: eu estou em crer que Cristo não se importará muito de conviver com os outros deuses mas sim os falsos cristãos, que fizeram de Cristo a fonte de um eterno sofrimento, que rejeita a vida!

Natália Correia (1983: 52)

A figura da Grande Mãe pode ser entendida enquanto uma figura vinculada a um momento pré-histórico, portanto, um passado longínquo, imemorial. A Virgem Maria também pode ser entendida como uma Grande Mãe, no caso, a Grande Mãe da Igreja católica. Contudo, neste ponto, devemos concentrar atenções na figura do seu filho: Jesus Cristo. Para o intuito deste estudo, Cristo representará o arquétipo do Eterno Masculino, antítese da Grande Mãe.

Natália Correia inclui a figura de Cristo, apresentada de uma forma muito própria, nos seus escritos. Em 1983, numa entrevista cedida a Antónia de Sousa, apontava como um dos seus planos para o futuro a publicação de uma autobiografia de Cristo:

– *Autobiografia de Cristo?*

– Dizem que Cristo morreu para nos salvar, e crucificaram-no no jorrar do seu perpétuo sofrimento. Então é necessário que as forças inebriantes da vida o despreguem da Cruz, para que Cristo não seja sofrimento, mas alegria. Ele está à espera disso... Se não sairmos do masoquismo do pesadelo nuclear para entrarmos na fase da fé pela alegria, estamos perdidos.

(...) Cristo foi um deus necessário, que tinha que personificar algo que não estava ainda representado pelos deuses do Olimpo. Mas nós não temos o direito de continuar a crucificar a ideia de Cristo num sofrimento eterno. Ele não nos perdoa por isso. Temos de o trazer à vida, por isso as mães têm que descer dos montes, para lhe pôr na mão o tirso da alegria, para ele retomar à Vida com toda a embriaguez de que encheu os Evangelhos (1983: 68-69).

A autora açoriana procura, portanto, uma ideia de Vida, contrária àquela que vê representada pela imagem de Cristo na Cruz. Esta ideia de Vida é transmitida nos Evangelhos (como, por exemplo, em “Eu sou o caminho, a verdade e a vida” (João 14: 6)), mas que encontra um paralelo interessante em *O Homem que Morreu* de D. H. Lawrence. Nunca sendo diretamente nomeado como Jesus Cristo, este homem que morreu afirma que “se derem com ele voltam a fazer o mesmo” (Lawrence 2004: 24), ou seja, crucificam-no. Lawrence, desde o início da obra, nega o desaparecimento do corpo, encerrado na cripta depois do sacrifício. Assim, quando “o homem que morreu” volta à vida, acaba por se envolver com uma “mulher que servia Ísis” (51), que “estava a convencer-se de que ele talvez fosse o Osíris desaparecido” (67). Esta aproximação entre Cristo e Osíris, personagens mitológicas mortas mas que voltam à vida, acontece na obra de Natália Correia, como se irá demonstrar.

Entre as obras a estudar neste capítulo, duas incluem personagens que se podem identificar com Cristo. Em ambos os casos, trata-se de crianças. Quanto a esta questão das crianças desempenhando papéis de salvadores, Carl Gustav Jung refere:

A criança é o futuro em potencial. (...) A vida é um fluxo, um fluir para o futuro e não um dique que estanca e faz refluir. Não admira portanto que tantas vezes os salvadores míticos são crianças divinas. (...) É, portanto, um símbolo de unificação dos opostos, um mediador, ou um *portador da salvação*, um propiciador de completitude (2000: 165).

Se “a criança é o futuro em potencial” (*ibidem*), ela pode alterar o mundo para melhor, pois ainda mantém a inocência (*cf.* Chevalier & Gheerbrant 1997: 240). Consequentemente a criança cresce, envolve-se com o mundo mais ou menos corrompido, tornando-se um adulto. Cristo cresce, acredita e é crucificado por acreditar:

Tenho, pois, por certo, que cada vez que alguém acredita, é poeta, mesmo sem fazer versos. Descobre esse secreto fio de amor que liga todas as coisas vivas, essa prodigiosa lei da unidade que faz com que o universo caiba numa gota de orvalho. E eu que não sou cristã no aborrecido e restritivo sentido teológico, acredito que Cristo foi um poeta porque acreditou e morreu por essa crença. Quem morre por aquilo que acredita, morre para transformar o mundo. Para que

alquimicamente o seu sacrifício se volva no ouro da harmonia. Há quem lhe chame religião. Eu prefiro chamar-lhe poesia (Correia 2004: 240).

Natália Correia crê na possibilidade de o ser humano transformar o mundo. A experiência do divino é vivenciada de modo individual, fixando-se no imaginário cultural através da tradição escrita ou oral (*cf.* Machado 2011: 3). A “espiritualidade, sendo experiência humana do divino, ganha inteligibilidade e visibilidade, quer no âmbito pessoal, quer no sócio cultural, ao ser plasmada numa linguagem como qualquer outra experiência humana, a espiritualidade é sempre uma experiência *interpretada*”, conforme afirma José Carlos Barcellos (*apud* Machado 2011: 4, realce de J.C. Barcellos). A interpretação de Natália Correia relativamente à figura de Cristo passa pela negação da imagem de Cristo crucificado.

Sendo o Ocidente fortemente marcado pelo imaginário cristão, a cruz, símbolo totalizante (*cf.* Chevalier & Gheerbrant 1997: 245-251), é também símbolo de Cristo e indissociável da Sua história. Existem duas cruzes ligadas à figura de Cristo: a cruz em que foi crucificado e a “cruz gloriosa que deve ser entendida num sentido escatológico (...) cruz de parusia, que deve aparecer antes da segunda vinda de Cristo” (247). A cruz pode, portanto, ser símbolo de vida eterna, mas a imagem de Cristo crucificado aponta para a violência daquela morte e para a vileza e a fragilidade dos seres humanos.

A crucificação e subsequente ressurreição de Cristo levam à crença no retorno desta figura libertadora. O messianismo, designação dada à esperança na vinda ou no retorno do salvador, não se aplica apenas a Cristo. No caso português, a figura messiânica é preenchida por D. Sebastião. Se Cristo representa um apelo à vida, através da libertação e da salvação de um povo, o sofrimento transmitido pela imagem de Cristo pregado na cruz é, segundo Natália Correia, contrário à ideia de vida vinculada – “Eu sou o caminho, a verdade e a *vida*” (João 14: 6 – realce meu). A cruz é símbolo do sacrifício de Jesus Cristo, um sacrifício que, segundo José Augusto Mourão, Natália Correia critica apesar “de um certo grau de reducionismo porque esquece que a importância dada ao sacrifício pelas ideologias revolucionárias excede em muito aquele [sacrifício no judeo-cristianismo]” (1988a: 89). Segundo a autora açoriana, “o cristianismo da cruz é a sombra onde se perdeu o cristianismo da vontade de vida”

(1985: 224-225). Em *O Armistício* a autora apresenta este seu ideal para revitalizar a espiritualidade; vejamos alguns versos de “A festa da descrucificação”:

Ó friorento Cristo atraído  
Pelo culto te usurpa a lida fala!  
Pois no caudal dos deuses és o facho  
De uma meiga alegria que faltava.  
(...)  
Deuses que em dó errais, emudecidos  
Pelo suplício do vosso ameno irmão!  
Voltai aos lares, calmos e ressurgidos  
Na festa da descrucificação (1985: 227-228).

A felicidade deste Cristo é abafada pela imagem da crucificação. Ao incluir o imaginário cristão, “Natália põe, no entanto, em causa não apenas o seu monoteísmo, mas também a sua dimensão dolorista” (Moniz 2010: 100). “Os deuses mudam. Não morrem. A sua inconsútil solidariedade não tolera que um deles seja supliciado. Por isso perdemos todos os deuses se um deles encobrimos com o manto da morte”, refere Natália Correia em *O Armistício* (1985: 224). Na mesma obra afirma: “[n]ão jurarei que qualquer deus exista. Só sei que é grosseiro viver sem deuses. Porque mais importante que os deuses existirem é acreditarmos neles” (221). Este “acreditar” não depende de uma religiosidade em massa, apresentada e sentida por todos da mesma forma. Vivenciar a espiritualidade é um processo individual.

Influenciada pelo meio, através da literatura, por Alberto Caeiro, ou de qualquer outra forma de arte, Natália Correia fixa na sua obra a imagem de um Cristo vivo, jovem, mesmo criança. A vontade de viver sobrepor-se-á à imagem dolorista de Cristo pregado na cruz.

## 2. Sugestões da figura de Cristo.

Quanto a obras de Natália Correia onde a figura de Cristo seja sugerida, novamente se realçam três obras. Em primeiro lugar apresenta-se *Grandes Aventuras de um Pequeno Herói*, primeira obra publicada pela autora açoriana, em 1945. Este volume apresenta-se como um “romance infantil” que “ensina as crianças a tornarem melhor o mundo de amanhã” (Correia 2013: 3).

Como entender esta narrativa? A obra é um ardil para escapar à censura no Estado Novo? Talvez seja possível ver Salazar ou Hitler personificados no Rei Tirano; um Grande Castanheiro como a voz mais velha, silenciada pela ordem em vigor; o pequeno Raul, como o público visado: os mais jovens. Ensinar às crianças o significado de “liberdade” e “justiça” nem sempre será fácil, então recorre-se aos contos de fadas.

Será pertinente atentar na categoria apontada pela autora: “romance infantil”. Natália Correia inicia *Grandes Aventuras de um Pequeno Herói* da seguinte forma: “Êste romance infantil ensina as crianças a tornarem melhor o mundo de amanhã” (*sic; ibidem*). Este tipo de literatura tem como público-alvo crianças e jovens, sendo que a aposta neste tipo de literatura (muitas vezes o primeiro contacto das crianças com livros) tem aumentado nos últimos anos (*cf.* Pimenta 2015). Segundo José António Gomes, devido a “alguma ausência de reflexão teórica e rigor crítico”, o romance infantil pode englobar “uma vasta produção cultural para crianças e jovens que vai do álbum de imagens aos livros de divulgação científica e de carácter didáctico, passando pela banda desenhada e pela imprensa infantil” (Gomes 1991: 24-25).

Natália Correia apenas informa que este primeiro romance é um romance infantil, sem distinção de idades. Tendo em conta a data de publicação, 1945, e o contexto político português, sob o domínio de António de Oliveira Salazar, *Grandes Aventuras de um Pequeno Herói* não pode nem deve ser visto como um livro simples. O olhar crítico da autora também pode querer transmitir uma mensagem mais ampla, em vista da situação política internacional, com a II Guerra Mundial (*cf.* Machado 2014). A mensagem que carrega consigo é, conseqüentemente, significativa.

*Grandes Aventuras de um Pequeno Herói* conta a história de um pequeno menino, Raúl, habitante de um “país sombrio e triste” (Correia 2013: 5) governado pelo

Rei Tirano. Quando Raúl vê toda a riqueza no palácio, contrastando com a miséria dos súbditos que nada tinham, decide combater esta desigualdade. Enquanto os súbditos lutam para sobreviver, o rei vive rodeado de “luxo e esplendor... tudo se afigurava ocorrer a milhares de milhares de quilómetros de distância, no outro extremo do Mundo, tal era a diferença de ambiente, tão grande o salto da miséria máxima à máxima fortuna dentro dos muros do mesmo país” (6), situação que deixa Raúl triste. O menino procura conselhos com o seu amigo, o Grande Castanheiro, conhecido por Raúl como o que tudo sabe e tudo viu (*cf.* Correia 2013: 10). A conversa entre estas personagens tem como desfecho o início da jornada de Raúl: o pequeno menino percebe que a voz que ouve dentro de si o incita a iniciar o caminho do «Predestinado»: “aquele que o destino marcou para transformar o que está mal feito” (11).

A primeira ajuda que recebe é de uma estrela que desce à Terra (17-18), surgindo ao menino sob a forma de uma mulher, que promete ajudar Raúl quando este precisar de orientação. A estrela representa o foco de luz na escuridão da noite, mas também está relacionada com a história bíblica. A estrela de Belém anuncia o local do nascimento de Jesus Cristo, mas pode também representar o Messias esperado.

Esta jornada de Raúl não é feita sem entraves, sendo logo o primeiro o Grande Rio; mas rapidamente o menino é auxiliado pelo Pássaro Branco. Reunindo apoios nas forças da Natureza (Vento, Sol e Chuva), o pequeno Raúl finalmente regressa a casa.

Todos os que se aliam à luta desta criança oferecem alguma resistência num primeiro momento. Investido de um espírito de Verdade e Justiça, Raúl, através da palavra, leva a que mais se juntem à sua causa de modo a destronar o Rei Tirano e a promover a igualdade, justiça e felicidade. Nestes discursos, Raúl apresenta a sua tenra idade (17; 46; 73) como uma forma de verdade, tal como refere quando se dirige ao Sol: “Vossa Magestade admira-se de ouvir falar assim uma criança... Mas o meu velho amigo castanheiro sempre me disse ter ouvido a um sábio já lá vão muitos anos, que a verdade estava na bôca das crianças” (46).

Sendo este um capítulo focado na figura de Jesus Cristo, a passagem citada anteriormente (“a verdade estava na bôca das crianças”) relembra a forma como Jesus trata as crianças: “[d]eixai vir a mim os pequeninos e não os impeçais, porque o Reino de Deus é daqueles que se lhes assemelham. Em verdade vos digo: todo o que não

receber o Reino de Deus com a mentalidade de uma criança, não entrará nele” (Marcos 10: 13-16). Sob este ponto de vista, Raúl desempenha um papel duplo: ele representa Cristo e, ao mesmo tempo, representa as crianças. Unindo os dois papéis, Cristo e criança, de certa forma, Raúl apresenta-se como um Messias mais verdadeiro pois conjuga em si a verdade das crianças e a verdade de Cristo.

Outra remanescência bíblica é sugerida nos discursos de Raúl. Estes são proferidos para conquistar apoios para a demanda do menino, sem nunca perder de vista a sua juventude e a sua estatura face aos reis que enfrenta. Estes encontros de Raúl com os diversos reis sugerem imagens do episódio de Jesus com os doutores da Igreja (tinha Jesus doze anos): “ficou o menino Jesus em Jerusalém, sem que os seus pais o percebessem. (...). Três dias depois, acharam-no no templo, sentado no meio dos doutores, ouvindo-os e interrogando-os. Todos os que o ouviam estavam maravilhados da sabedoria das suas respostas” (Lucas 2: 43-47). Ao pedir auxílio às forças da natureza, Raúl revela-se perspicaz: precisou de combater as forças do mal, personificadas no rio que ultrapassou com a ajuda do Pássaro Branco (cf. Correia 2013: 23); precisou de ser ardiloso para chegar à conversa com o Vento (29-33); usou a simplicidade para obter o apoio do Sol (44-48); e para enfrentar a Chuva (62-67). Raúl surge na narrativa de *Grandes Aventuras de um Pequeno Herói* como uma personagem que representa a simplicidade das crianças que se aproximaram de Jesus, mas que, ao mesmo tempo, tem a sabedoria do Messias.

No regresso a casa, depois de expor ao povo a jornada que empreendeu, Raúl é preso pelos soldados do rei. Durante o tempo da prisão mostra a sua coragem e necessita do auxílio de todos os que conheceu durante a sua jornada. Durante o tempo de prisão do pequeno herói, foi necessária a intervenção dos aliados que reuniu ao longo da sua jornada. Em episódios intitulados “sinal do céu” (primeiro [80], segundo [85]), Raúl é salvo pelas forças da natureza. Apesar da tenra idade, Raúl apresenta uma calma assegurada por essa crença na Justiça e na Verdade, também pensando nas forças que tinha do seu lado.

Em “O bailado do Vento” (86), última prova de Raúl, o Rei Tirano decide que, durante a noite, deverá enforcar o menino. Assim, Raúl sobe as escadas para a forca. Enquanto que para ele o Vento “apenas lhe roçava os cabelos” (95), tudo à sua volta era



arrancado e destruído pela força do Vento, destruindo o castelo. Os habitantes do castelo ficaram debaixo dos escombros. Durante toda a noite o “ciclone” (96) assustara a população, que se fechou dentro de casa, “[p]orém, nem uma telha das suas casas se movia” (97).

O dia amanhece, mostrando à população uma imagem que há muito desejavam: “[q]uando lá chegaram (ao castelo), um grito uníssono de pasmo saíu de tôdas as bôcas. Do palácio real só restavam escombros e, sôbre as pedras amontoadas, o pequeno Raúl, grande e sereno, tinha a expressão iluminada dos predestinados” (98).

A contínua manifestação dos elementos da Natureza, agindo de forma a proteger Raúl, poderão criar uma analogia com o texto bíblico, embora em contextos diferentes. Na cena da crucificação de Jesus Cristo, os elementos da Natureza se fazem sentir, neste caso, não para salvar o Messias: “[d]esde a hora sexta até à hora nona cobriu-se toda a terra de trevas” (Mateus 27: 45) e “a terra tremeu, fenderam-se as rochas” (Mateus 27: 51). Esta manifestação da Natureza aquando do último suspiro de Cristo leva a que reconheçam a divindade do supliciado.

O Bem venceu o Mal, o pequeno grande Raúl, aliado à Natureza, venceu o Mal representado pelo Rei Tirano, libertando o seu povo desse jugo infeliz. Raúl é nomeado rei pelo seu povo, mas apenas aceita esta missão depois de consultar o Castanheiro (*cf.* Correia 2013: 100-104). A glória dos seus feitos não retira a modéstia do menino. Mantendo-se fiel ao seu espírito de criança justa, Raúl personifica um Cristo destituído da dimensão dolorista da crucificação. Um cântico de vida, onde se alia a humanidade e a Natureza, sob o olhar puro de uma criança.

O livro de poemas *O Armistício*, publicado pela primeira vez em 1985, inclui-se, igualmente, na temática da representação de Cristo. “*O Armistício* é um livro de poemas que nos fala do tempo presente, o tempo do «tráfego da ira» em que «semáforos nucleares / Já impedem o trânsito para as últimas esperanças»”, refere Clara Rocha (1985: 91). Clara Rocha identifica ainda na “Ode à Paz” “o significado metafórico do título do volume” (90-91): que se amem todos os deuses, que venha o armistício, cessando as hostilidades pois “[a] única coisa que podes fazer pela paz é não

desfraldares a insígnia da tua crença num só deus. Porque os homens só serão unidos quando acreditarem em todos os deuses” (Correia 1985: 226).

Esta totalidade dos deuses apontada por Natália Correia entroncará no chamado politeísmo português apontado por José Augusto Mourão:

A Obra da nossa autora integra-se naquilo a que chama politeísmo português (imanentista) e que vem até nós através de Camões, Pessoa e Pascoaes. A questão do politeísmo é de facto uma questão maior na Obra de Natália. A mistura do maravilhoso cristão e do maravilhoso pagão; a relação panteísmo, graal, Espírito Santo aparece no estudo sobre o Panteísmo de uma forma cristalina. É assim que se lê o canto IX dos Lusíadas, é assim que lê F. Pessoa: através da gnose Pentecostal do seu milenarismo. *Mas o melhor desenvolvimento desta tese é o próprio Armistício.* Em nenhum outro sítio Natália perfilha melhor o politeísmo Pentecostal ou a sua teoria da descruzificação (2010: 130 – realce meu).

Este politeísmo tem fortes raízes nas teorias do Abade Joaquim de Flora. Apesar do Abade apresentar uma ideia cristã e monoteísta, as leituras das teorias do Abade nem sempre seguiram o seu propósito inicial. A teoria do Abade Joaquim de Flora

assenta na ideia da história como progresso, na compreensão da revelação e no conhecimento de Deus, na existência de uma terceira idade, idade da esperança e o anúncio de um “reparator” que prepara a vinda dos novos tempos, assegurando o triunfo da Igreja espiritual sobre a Igreja carnal. Mas o trinitarismo histórico é sem dúvida a ideia mais importante (*idem*: 127).

José Eduardo Franco e José Augusto Mourão, em 2005, publicaram *A Influência de Joaquim de Flora em Portugal e na Europa. Escritos de Natália Correia sobre a utopia da idade feminina do Espírito Santo*. Neste volume são incluídos alguns inéditos da autora açoriana acerca do Espírito Santo e da forma como Joaquim de Flora terá influenciado alguns dos escritos de Natália. Num destes inéditos, intitulado “Conferência de Santa Isabel”, a autora sumariza a doutrina joaquimita que

proclamava a presença do Espírito na história que dividia em três idades. A do pai, a da lei de Moisés que acabava com Cristo, cuja história vinha narrada no Antigo Testamento. Era a Idade da servidão. A segunda idade, a do Filho, começara com Cristo e correspondia ao Novo Testamento. Era a idade da obediência filial que terminaria com o advento do Espírito Santo. Nesta terceira

Idade, que seria a da liberdade, o Espírito Santo viria substituir-se ao poder da Igreja corrupta e decadente. O seu evangelho seria o livro em que S. João fala no *Apocalipse*, o Evangelho Eterno: “Então vi voando a meia altura, um anjo trazendo o Evangelho Eterno a fim de proclamá-lo aos que habitam a terra, a toda a nação e tribo, em todas as línguas, para todos os povos” (Correia *apud* Franco e Mourão, 2005: 153).

Natália Correia é influenciada pelos escritos do Abade de Flora. Contudo, não se limita a ficar com a ideia cristã, insere o panteísmo, apontando a terceira idade como aquela que aceitaria todos os deuses. Se José Augusto Mourão classifica *O Armistício* como “o melhor desenvolvimento desta tese” (tese panteísta de influência joaquimita – Mourão 2010: 130), como surge a figura divina masculina, nomeadamente Cristo, na obra?

É no Exórdio que encontramos a primeira manifestação relacionada com Jesus Cristo: “[o]s deuses ou são todos ou nenhum” (Correia 1985: 221). A autora apresenta uma teoria de aceitação de todos os deuses, independentemente da mitologia em que se insiram. Assim, a humanidade subirá “ao píncaro espiritual de onde se abrange todo o universo” (226). Adorar a um só deus exprime, segundo a visão da autora,

a chama de um amor excessivo que carboniza o amado. Porque amar com demasiado amor é odiar. É a vontade de reduzir a nada o que não pode ser tudo para o exclusivismo do idólatra. O monoteísmo é, assim, uma religião que trabalha activamente para a destruição do deus que doentamente adora (222).

Criticando a religião que adora apenas um deus e nega os restantes, Natália Correia refere-se a Cristo adicionando-o à lista de deuses como um deus romântico. A ideia de Cristo está muito ligada à descrucificação, proposta feita um pouco por toda a obra. A “religião triste do Cristo crucificado” é contrária ao projeto “duma religiosidade total, capaz de nos restituir, ao mesmo tempo, a lucidez e a alegria” (Rocha 1985: 91). Reforça-se a necessidade apresentada pelo sujeito poético de expor “a ideia da descrucificação” pois “é o tempo de descobrir o mundo com boas relações com todos os deuses” (Correia 1985: 224). As ideias plasmadas no Exórdio são reforçadas em “A Festa da Descrucificação” (227-228), onde o sujeito poético se dirige inicialmente para o “frio Cristo atraído” (227), impelindo os deuses a regressarem aos lares “[n]a

festa da descrucificação” (228). A “secura ou negatividade encontradas na prática do Cristianismo” chocam com “o vitalismo que lhe [a Natália Correia] dá força” (Magalhães 2004: 76). Em “A festa da descrucificação”, a autora plasma “a urgência de despregar Cristo da cruz (...) na convicção de que o Espírito sopra um Cristo purificado da sedimentação ideológica de séculos; um Cristo descrucificado que existirá de par com todos os deuses e deusas” (*idem*).

A proposta da descrucificação de Cristo surge em mais momentos da obra da autora, nomeadamente no conto “Memórias de uma Tia Tonta” (Correia 2005: 85-98). Segundo dados presentes em *Contos Inéditos e Crónicas de Viagem*, volume onde se insere este conto, “Memórias de uma Tia Tonta” foi publicado pela primeira vez a 15 de maio de 1987, em *O Jornal* (213). “Este fragmento de diário foi encontrado no espólio de uma excelente senhora que faleceu num hospital psiquiátrico onde durante 25 anos expiou a legítima loucura de um grande serviço que quis prestar à humanidade” (87), assim se inicia o conto. Segundo Zetho Cunha Gonçalves, no prefácio à obra, este conto é “um monólogo hilariante” que “ora descreve o ambiente do manicómio, ora descreve a Revolução de Abril” (19). Ao ver o estalar da revolução, a personagem principal julgou “que tinha chegado o teu [de Cristo] dia” (96), assim, foi, com um grupo de jovens,

por essas igrejas a fazer saltar cravos que te prendiam ao nunca acabar dessa crucificação porque nesse dia os cravos não eram para cravarem as pessoas na sua cruz mas para exalarem o aroma inebriante da vida livre e trouxemos-te para a rua e os teus braços já não se abriam para a entrega dolorosa ao flagelo da crucificação mas para a luz que brilhava na graça plena de viver e aspergimos-te de vinho e de flores e os lábios frescos das raparigas colaram-se aos teus e todos se reconheceram em ti porque tu dançavas e eras um Deus para todos (*idem*).

Assim, encerrada num manicómio, a personagem principal, dirige-se a Cristo, afirmando que são “ambos prisioneiros da mentira que te amarra a esse morrer que nunca mais tem fim” (97). A tia tonta morre no manicómio, deixando as suas memórias para a posteridade. Segundo ela, também Cristo estava preso, ciclicamente destinado a nascer e morrer para saldar os pecados daqueles que não partilharam da festa da liberdade com o deus.

Voltando a *O Armistício*, na “Ode à Paz (exorcismo para as mães voltarem dos montes)” (Correia 1985: 289-291), Isabel Allegro de Magalhães encontra “a urgência em despregar Cristo da cruz” (2004: 76). Nesta ode, o sujeito poético apela às mães para que “cesse o nosso castigo (...) / A estampa triste deste agonizar infindo” (Correia 1985: 291). Até que se proceda à descruzificação, Cristo representará o infinito agonizar, nascendo no Natal e morrendo pela Cruz no tempo da Páscoa. Assim, Cristo torna-se aquele que “ensanguentou a luz” (*idem*).

Igualmente importante será referir o papel desempenhado em *O Armistício* pelo conjunto intitulado “Sete motivos do corpo” (241-253). Aqui,

Natália comunga de uma atitude mística mais próxima do Islão, e também do Judaísmo, do que do Cristianismo, ao integrar na visão espiritual, e de modo harmonioso, o corpo e a sensualidade. Na sua escrita, inscreve-se a experiência e a noção de um espírito da carne e de um caráter terreno do espírito, a sua inseparabilidade, bem como de uma ligação ao divino em corpo e alma. Através dessa experiência (por vezes perturbada e problemática), os seus textos encaminham-se para um alto grau do sagrado e do religioso, e nunca para uma atitude que os negue ou deles abdique (Magalhães 2004: 68).

Se Joaquim de Flora insiste num “triunfo da Igreja espiritual sobre a Igreja carnal” (Mourão 2010: 127), a autora não concebe uma imagem do corpo separado da alma, pois “[t]alvez no além precisas do teu corpo” (Correia 1985: 244). O registo bíblico mais aproximado destes “Sete motivos do corpo” será, talvez, o Cântico dos Cânticos, onde os amantes se referem a partes do corpo do outro (a título de exemplo: lábios, olhos, dentes, rosto, quadris).

Em “A sedução do múltiplo” (1988a), José Augusto Mourão, a meu ver, resume a proposta da autora relativa a *O Armistício*: “[t]alvez seja possível hoje aprender a pensar, sem rivalidade nem comparações hierárquicas, a unidade e a pluralidade específicas do mesmo no outro, do humano no divino, na sua diferença irreduzível. Essa é, creio, tarefa dos poetas: assegurar a medida, *ser* a medida, guardar a distância” (1988a: 91).

*Onde Está o Menino Jesus?* (1987a) é um volume de contos, relacionados com a figura de Cristo, sendo o título retirado do primeiro. Num total de quatro contos, a temática volta-se para a presença do divino na vida dos personagens elencados.

José Augusto Mourão, autor da recensão (1988b) feita à obra, reafirma o papel de Natália Correia no panorama nacional quanto ao questionamento do religioso:

Não conheço ninguém, no panorama da literatura portuguesa actual, que tenha emitido hipóteses interpretativas, ficções instauradoras que mais dêem que pensar, a partir do léxico cristão, como o faz Natália Correia. O seu recente *Onde Está o Menino Jesus?*, supera, em muito, o programa ainda demasiado brincalhão (de Caeiro) ou demasiado metafísico (de Pascoaes) sobre a desmistificação da Trindade e, de modo especial, a figura do Menino Jesus (1988b: 164).

Se em *Grandes Aventuras de um Pequeno Herói*, a ligação a Cristo é sugerida por pequenas passagens, nunca diretamente; se em *O Armistício* o público depara com um Cristo silencioso, pregado à cruz, esperando a descrucificação como sinal de um futuro melhor; em *Onde Está o Menino Jesus?*, a figura de Cristo surge diretamente e com muito para dizer.

O primeiro conto, “Onde está o Menino Jesus?”, é narrado em primeira pessoa, uma mulher recordando o passado. Constrói-se com base nas epígrafes “de S. Aurobindo e A. Caeiro sobre o deus criança eterna” (*idem*). Shri Aurobindo foi um “pensador místico da tradição oriental” (Sandmann 1995: 122), de quem Natália Correia aproveita a questão e respetiva resposta: “Afinal de contas quem é Deus? Uma criança eterna, jogando um jogo eterno num eterno jardim” (Aurobindo *apud* Correia 1987a: 9).

A visão de Aurobindo “do divino e da divindade afasta-se de imediato da visão cristã. Vem-nos à mente Krishna e um dos modos da sua tríplice manifestação: como menino alegre e travesso; como jovem amoroso; como guerreiro e sábio, a proferir as grandes lições do Bagavad Gita” (Sandmann 1995: 122). Contrasta com a imagem bíblica do Cristo que vem ao mundo sob o signo do sacrifício. No conto de Natália Correia, o leitor depara-se com um Menino Jesus ainda jovem, mais próximo da imagem plasmada por Alberto Caeiro.

A epígrafe do heterónimo pessoano é proveniente do poema VIII de *O Guardador de Rebanhos* (1925). As palavras de Caeiro vão de encontro às do pensador oriental,

resgatando a imagem de uma “Eterna Criança” (Caeiro *apud* Correia 1987a: 9). A essência do Menino Jesus de Alberto Caeiro e do Menino Jesus de Natália Correia é semelhante: ambos se apresentam como crianças alegres (“a rir de modo a ouvir-se longe” [Pessoa 2016: 41]; “Eu que gosto de correr pelos campos, de atirar pedras aos burros, de retouçar ao sol, de beber a água nas fontes, de trepar às árvores e de brincar aos jantarinhos com as meninas” [Correia 1987a: 14]). Ambos se referem à família divina em termos menos lisonjeiros (“No céu era tudo falso”; “Nem sequer o deixavam ter pae e mãe / (...) / O seu pae era duas pessoas / Um velho chamado José (...) / E o outro pae era uma pomba estúpida, / A unica pomba feia do mundo”; “E a sua mãe (...) era uma mala” [*sic.* Pessoa 2016: 41], “Diz-me muito mal de Deus / Diz que elle é um velho estúpido e doente, / Sempre a escarrar no chão / E a dizer indecências. / (...) / Tudo no céu é estúpido como a Igreja Catholica” [*sic.* Pessoa 2016: 43]; quando questionado sobre o paradeiro do pai, é nestes termos que o Menino Jesus responde à menina: “Fez-me e bateu as asas. Deve ser por isso que dizem que ele é uma pomba” [Correia 1987a: 18]). Outra característica que une o Menino Jesus de Alberto Caeiro e o Menino Jesus de Natália Correia é o desejo de fugir à repetição cíclica de vida e morte que lhe prestam, evitando crescer (“Tinha fugido do céu. / (...) / No céu tinha que estar sempre serio / E de vez em quando de se tornar outra vez homem / E subir para a cruz, e estar sempre a morrer” [Pessoa 2016: 41]; “Crescer? Era o que faltava! Para pregarem comigo na cruz?! (...) Se cresço, enfiam-me na cabeça uma coroa de espinhos e põem-me na cruz a verter sangue pelos séculos” [Correia 1987a: 13]).

Partindo dos enunciados de Aurobindo e de Caeiro, a figura de Cristo plasmada no conto de Natália Correia é a de uma criança, o Menino Jesus da cena da Natividade. A narradora refere que sentiu “um grande alívio quando, ao fim destes anos todos, soube onde estava o menino Jesus” (9). Relembrando o passado, onde o menino Jesus age como “um mestre, pois revela à menina inocente uma série de «verdades»” (Sandmann 1995: 126), a narradora começa por referir que há algo em que o poeta que guarda rebanhos se engana: ele “diz que o menino Jesus fugiu do céu” (Correia 1987a: 10). Partindo desta dúvida sobre a história contada por deus ao poeta, a narradora regista as memórias do Natal em que conheceu o menino Jesus.

Com toda a família já na cama a descansar dos preparativos para o Natal, a menina ouve “gemidos insistentes” (12), que descobre serem do próprio menino Jesus. Exigindo que o tirassem das palhinhas, inicia-se um diálogo entre as duas personagens. Cansado das “farsas”, dos “hipócritas”, das “aldrabices” (13), de toda aquela “comédia de bons sentimentos que uma vez por ano se representa no Natal” (Mourão 1988b: 164), o diálogo com a narradora termina com o pedido do menino Jesus “Mata-me” (Correia 1987a: 14). Partindo dos ensinamentos transmitidos à menina, ela tenta demover o deus desta solução. Como consequência, o menino Jesus revela-lhe a realidade familiar que a menina desconhece<sup>9</sup>. As duas crianças, a humana e a divina, conversam sobre a divindade do menino Jesus:

- Ah, então sempre é verdade que tu és um deus?!

(...)

- Bom, confesso que tenho algumas responsabilidades na criação desse mito. Porque eu disse umas coisas diferentes. Mas eles deturparam tudo e foi com essas patranhas que fizeram de mim um deus. Ora, o que eu lhes quis demonstrar é que um deus é uma criança eterna, jogando um jogo eterno num eterno jardim. Como é que eu posso ser um deus se eles não me deixam brincar. É por isso que estou farto e quero morrer (19-20).

Retomando as epígrafes que abrem o conto num diálogo entre crianças, a autora açoriana infantiliza a própria religião (*cf.* Mourão 1988a: 86). A solução encontrada pela menina para satisfazer o pedido do menino Jesus, sem ir contra os princípios que lhe foram ensinados, é libertá-lo, deixando que o deus fuja daquela casa (Correia 1987a: 21). Na manhã seguinte, devido à falta do menino Jesus no presépio, a tia Cremilde decide comprar outro menino Jesus (23). Indignada com a situação, mas ciente de que esteve na presença do verdadeiro menino Jesus, a narradora afirma: “[c]ompravam-no (ao menino Jesus) e vendiam-no como se ele fosse um produto qualquer utilizado para satisfazer as leis do mercado” (24). “Mas nunca duvidei de que o menino Jesus que eu ajudei a fugir é que é o verdadeiro” (25), remata a narradora, finalizando o conto.

---

<sup>9</sup> Em suma, o menino Jesus revela à narradora que a tia Micaela é uma bêbada (Correia 1987: 14), o pai tenciona matar o avô para ficar com a herança e fugir com a secretária / amante (15-16) e o avô, levado pelo pai da menina a crer que a estricnina era “uma droga que cura a impotência sexual” (17), anda “a apalpar o rabo às criadas” (18).



O menino Jesus aqui representado é uma figura transgressora dos moldes clássicos do cristianismo. Põe em causa a celebração do nascimento de Cristo, destinado a ser crucificado ou a ficar eternamente imóvel nas palhas. Natália Correia bebeu as palavras de Aurobindo e de Caeiro; parafraseemos o próprio Fernando Pessoa que dizia que as crianças eram a melhor coisa do mundo. A autora investe deus de uma eterna forma de criança, falando com outra criança sobre questões simples mas cheias de significado. Qual o significado real do Natal? Uma reunião religiosa para marcar o nascimento do salvador ou uma forma de a produção em série encaixar mais dinheiro? A simplicidade da criança, a forma como o menino Jesus ensinou o mestre Caeiro a ver sem pensar talvez seja o essencial deste conto de Natália Correia. “O unico sentido intimo das cousas / É ellas não terem sentido intimo nenhum” (Pessoa 2016: 38).

Se “*O Armistício* manifesta um estilo impregnado pela presença silenciosa de Nietzsche” (Mourão 1988a: 87), no conto “O aplaudido dramaturgo curado pelas pílulas pink” (Correia 1987a: 27-37), a presença do filósofo alemão é marcada na última frase do conto: “Com que então, verme, querias a prova fotográfica da existência de Deus?!” (37). Em *Assim Falava Zarathustra*, Nietzsche proclama a morte de Deus. Face à morte de Deus, Zarathustra anuncia “o Super-humano” visto que “o homem só existe para ser superado” (Nietzsche 2004: 22). Este tipo de personagem é conseguida por Natália Correia com o dramaturgo. O narrador, novamente em primeira pessoa, é geralmente abordado “por um indivíduo que se apresentava assim: / - Eu sou o aplaudido dramaturgo curado pelas pílulas pink” (Correia 1987a: 29). O dramaturgo aparece ao narrador múltiplas vezes, diferente mas estranhamente igual. Esta personagem é o

representante de todas as seguradoras onnipresentes, onnipotentes, que reduziram gradualmente a divina Providência, a necessidade do milagre e que oferecem de mão beijada a satisfação de todos os desejos. Metamorfose ambulante, ubíqua, do destino, actante colectivo, desempenhando os mais diversos papéis-reservatório de soluções, a personagem dentro da personagem como o seu duplo sempre presente, recalcado (Mourão 1988b: 164).

O narrador é atormentado pelo dramaturgo. Este dramaturgo consegue moldar as situações da vida do narrador de tal forma que conseguiu que a esposa deste se suicidasse. O dramaturgo surge em Lisboa, entregando ao narrador a morada onde a

esposa o traía (Correia 1987a: 33-34). Guiado pelo ciúme, o narrador surge na morada fornecida, reconhecendo que o amante da esposa é o aplaudido dramaturgo. Acreditando ter assassinado o amante da esposa (35), atira o revólver à esposa como “única utilização possível” para o convencer “do seu arrependimento” (*ibidem*). O cadáver do dramaturgo desaparece, e o narrador pensa que pôs um ponto final à presença do outro. “Só a dramaturgia podia demonstrar a existência de Deus que era Deus porque se marimbava para todas as religiões” (30), afirma o narrador. Certo é que o dramaturgo surge novamente, desta vez na Suíça, local onde o narrador se apercebe da invencibilidade do dramaturgo:

- Acho muito conveniente que guarde uma recordação deste nosso encontro. Estou a sugerir que me tire uma fotografia.

Tomou a pose de quem sente a responsabilidade de ter a reputação garantida para a posteridade (...)

No dia seguinte, quando fui ao estúdio onde mandara revelar a película, perturbou-me o facto tecnicamente inexplicável do dramaturgo não se encontrar na fotografia em que maliciosamente quisera figurar, assim como quem trama: “Com que então, verme, querias a prova fotográfica da existência de Deus?!” (37).

Natália Correia regista assim um Deus / dramaturgo que, nas palavras do conto, se está a “marimbar” para religiões, Nietzsche, Zaratustra ou para o narrador.

O terceiro conto, intitulado “A menina com a rosa na testa” (39-50), mostra a jornada percorrida pela menina, incitada pela pergunta “- De onde vim?” (41). Tendo como epígrafe “Só nos contos da nossa infância encontraremos repouso” (*ibidem*), esta menina pergunta a quem a rodeia de onde veio, pergunta que, por recato, apenas não faz à mãe. A figura paterna está ausente, sendo diversas as histórias sobre o paradeiro do pai da menina, mas todas tocam num local: Brasil. Quatro histórias são-lhe contadas acerca da sua origem. A primeira, contada pela tia Paula, afirma que a menina veio de Paris, “[n]uma almofadinha de rendas, dentro de um cestinho trazido no bico de uma cegonha” (42). Outra é contada por outra tia, de nome Marta, poeta, que leva a menina a crer que a “mãe era uma flor que dera outra flor” (43), sendo esta a versão favorita da criança. Desrespeitando a inocência da criança, como se queixará adiante a empregada

Maria da Estrela, o tio Gaspar, médico, conta a verdade anatomicamente correta dos nascimentos “desde o princípio do mundo (...) até ao fim dos tempos” (45). Maria da Estrela acaba por contar uma história de príncipes e princesas, guerras e jardins de rosas onde a princesa espera o príncipe. Um molde de conto de fadas, em que a princesa “de tanto esperar o príncipe debaixo da roseira acabou por ter uma menina com uma rosa na testa” (48). Este pequeno conto de fadas termina com a felicidade da menina de se saber ser único entre os demais, singularidade que “é o preço da” sua “solidão” (49).

“Fragmento de um perdido evangelho” (51-65) é o último conto do volume, sendo “o mais literariamente elaborado, o mais polémico também” (Mourão 1988b: 164). Novamente um narrador em primeira pessoa, que, ao longo da narrativa, faz surgir a dúvida: será o narrador Jesus Cristo?

Como provar, então, que este é um evangelho perdido, escrito pelo próprio Cristo? O narrador refere-se a Barrabás: “[t]erão de preferir-te Barrabás para eu merecer a bondade inata das palavras” (Correia 1987a: 53). A narrativa bíblica apresenta Barrabás como “um prisioneiro famoso” que, por altura da Páscoa, a multidão pede que seja solto, pedindo a crucificação de Cristo (Mateus 27:15-23). A multidão prefere Barrabás a Cristo. Outra personagem envolvida é João Baptista, “uma chama petrificada pelo amor único de um deus colérico” (Correia 1987a: 55). João Baptista é também descrito como aquele que “distribuía vitupérios, anúncios de catástrofes, calafrios, pelos hebreus famintos de milagres que no ódio ao romano tinham adquirido o tique nervoso do messianismo” (*idem*).

Toda esta narrativa pode remeter para *O Homem que Morreu*, de D. H. Lawrence (2004). Ambos os objetos têm presente uma personagem anónima, que, através da leitura, se depreende ser o próprio Cristo. Ambos os objetos desfazem a teoria do desaparecimento do corpo físico do homem crucificado (Lawrence 2004: 20; Correia 1987: 53-54). O personagem de Lawrence parte da casa que o acolheu (Lawrence 2004: 45), ao passo que o personagem de Natália Correia fica, encarando o destino que lhe é traçado; como o Baptista lhe diz: “és um rico petisco para os gulosos de crucificações” (1987a: 64). Esta personagem de Natália admite: “se eu o fosse [rebelde] estava a construir a minha biografia. E o que eu estou a fazer é a história do homem que ainda não sou” (61).

Entre ataques e novas leituras da religião de Cristo, Natália Correia apresenta aos leitores uma magnífica obra em *Onde Está o Menino Jesus?*. Uma narrativa próxima dos contos da infância, mas significativa no contexto da escrita nataliana referente a Cristo.

### 3. *O Encoberto* e a figura messiânica.

A obra *O Encoberto* foi publicada pela primeira vez em 1969, sendo rapidamente proibidas a circulação e a representação da peça pela censura portuguesa. De acordo com o censor que avaliou a obra de Natália Correia, esta peça de teatro trata um assunto histórico em jeito de “paródia” e “com não poucas pinceladas pornográficas, à maneira de ‘Natália Correia’”, concluindo “ser de proibir, por inconveniência política e ser pornográfica” (Correia 2014: relatório de censura da peça, incluído na ed. fac-similada<sup>10</sup>; Azevedo 1997: 120-121). A peça apenas foi levada à cena a 11 de fevereiro de 1977, no Teatro Micaelense, em Ponta Delgada, pela Repertório-Cooperativa Portuguesa de Teatro, encenada por Carlos Avilez, sendo a personagem principal, Bonami/D. Sebastião, representada por Ruy de Carvalho (Rosa 2011: 104). Tomando um mito basilar da cultura portuguesa, Natália Correia invoca a figura do rei desaparecido, D. Sebastião.

Armando Nascimento Rosa sugere que a obra de 1969 seja vista como parte de um conjunto dramático de Natália Correia sobre os mitos portugueses. Este conjunto seria, nas palavras do ensaísta, uma “trilogia de mitos lusitanos, fundada em afinidades que me parecem irmaná-las, já que, sublinhe-se, nunca esta nomenclatura e este agrupamento textual fossem sugeridos pela autora” (2007: 109). Assim, a primeira obra pertencente a este conjunto será *O Homúnculo – tragédia jocosa* (1965), apreendida pela PIDE. Esta obra trata “satiricamente” do “automitificado ditador Salazar” (*ibidem*). A segunda será *A Pécora* (1967), peça que evoca as aparições marianas, em Fátima, em 1917 (ou, segundo Armando Nascimento Rosa as aparições de La Salette, em França). A última peça é, portanto, *O Encoberto*, de 1969, dando voz ao mito de D. Sebastião pois “será a criação teatral nataliana a dar voz ao mito sebastianista, para o ampliar no sentido de um messianismo universalista” (*idem*).

*O Encoberto*, como o título sugere, trata do mito do retorno do rei D. Sebastião, desaparecido na Batalha de Alcácer Quibir, em Marrocos, em 1578, dando início ao

---

<sup>10</sup> A edição utilizada (A Bela e o Monstro Edições, 2014) é um fac-simile da primeira edição de *O Encoberto* (Galeria Panorama, 1969), com a adição desta folha de rosto, cópia do documento que contém a avaliação do censor que levou à proibição desta obra de Natália Correia. O documento em questão é datado de “3/2/70”, sendo o relatório nº8665, assinalado a vermelho “Urgente. Proibido”.

período de sessenta anos de domínio castelhano. Visto que o corpo do rei nunca foi encontrado, o mito de um possível retorno foi crescendo. Contudo, em *Somos Todos Hispanos* (1988), Natália Correia apresenta o mito do Encoberto como uma narrativa ibérica, pertencendo a portugueses e espanhóis.

*Somos Todos Hispanos*, publicado em 1988, apresenta-se como uma forma de repensar a cultura de Portugal pós-25 de Abril, no contexto europeu e mundial, focando-se nas questões culturais que unem os dois países da Península Ibérica. Já no final deste volume, depois de apresentar numerosos exemplos vistos sob o prisma de uma possível “comunidade ibero-afro-americana” (1988: 13), a autora analisa o mito sebastianista (102-105). O mito do Encoberto é oriundo de Castela, do tempo da Guerra das Germanias (1520-1523), em Valência. Segundo a autora, “[u]ma misteriosa personagem exalta os sublevados. «Los de Xativa le seguian a su Redentor...». Chamam-lhe El Encubierto” (103). Esta figura misteriosa voltaria para inaugurar uma Monarquia Universal que arrasasse o Império Otomano. É a partir de moldes semelhantes que se forma o mito sebástico. Assim, *O Encoberto* baseia-se “na esperança messiânica de que um dia o rei desaparecido, num dia de nevoeiro, voltaria a Portugal para salvar do domínio dos tiranos espanhóis o seu povo, que espera de forma omissa, e essa ilusão que é a composição do sebastianismo” (Magalhães 2001: 4).

A peça de Natália Correia tem como personagem principal um ator, de nome Bonami. Este, incitado por D. João de Castro, fidalgo português dedicado à procura de D. Sebastião, e auxiliado por uma predisposição a tornar-se a própria personagem, crê ser o rei português desaparecido em Alcácer Quibir. Entre momentos de comédia, provocação e recriações bíblicas, a peça culmina com a morte do personagem Bonami, continuando a esperança no retorno de D. Sebastião. A “esperança messiânica” (*ibidem*: 4) no regresso do rei liga-se à esperança da volta do Messias; assim, esta obra é um dos momentos em que a autora açoriana molda uma personagem de acordo com Cristo. Como o próprio Jorge Eduardo Magalhães refere, “[u]m fato marcante neste texto de Natália Correia é a mistura entre o real e a ficção, pois na peça transitam ao mesmo tempo personagens históricas e fictícias, inclusive personagens cristãs, evidenciando claramente a intertextualidade do mito sebastianista e do cristianismo” (*idem*). Vejamos, então, a forma como estes dois mitos se cruzam na narrativa.

Esta “fábula histórico-cénica” (Rosa 2011: 110) é baseada “num fato histórico, a peça aborda o aparecimento em Veneza de um impostor dizendo ser o próprio D. Sebastião” (Magalhães 2001: 3).

No primeiro acto, a personagem Floriana, par romântico de Bonami, também ela atriz, anuncia que se vai representar a peça “«As Desventuras do Rei Encoberto Que Para Penar Seus Pecados Palmeia o Mundo Sujeito Às Agruras Do Mesmo A Fim De Ser Perdoado Pelo Senhor E Regressar Ao Seu Reino»” (Correia 2014: 13-14). O local onde a peça será apresentada é Veneza, em “Corte-Contarina, bairro miserável e mal afamado” (11), em pleno século XVI.

D. João de Castro, “considerado o patrono do sebastianismo” (Magalhães 2001: 5), interrompe a peça, levando Bonami a acreditar ser o próprio personagem que está a representar. Floriana dirige-se a D. João de Castro, referindo um traço importantíssimo de Bonami: “Não lhe meta essas coisas na cabeça. Quando representámos «A Malvadez de Nero» convenceu-se que eu era a Agripina e se não me ponho a pau, arrancava-me as tripas” (Correia 2014: 23). Armando Nascimento Rosa nota que Bonami é “[p]risioneiro da sua máscara, que o aniquilará” (2011: 108). Esta máscara demonstra também que “[e]m termos formais, a peça oferece motivos múltiplos de atracção visual e potencialidade cinética, nessa predilecção nataliana de colocar numerosos rostos e vozes em contracena, aqui convocados num processo constante de *teatro no teatro*” (*ibidem* – realce meu). Este processo de adoção da identidade da personagem por Bonami é auxiliada pela “autora” que “respeitando o arbítrio da personagem, passará a denominá-la Bonami-Rei” (Correia 2014: 25).

Bonami pode ser portador do Complexo de Messias, uma doença do foro psicológico que leva o indivíduo a crer que é o salvador predestinado. Neste caso, Bonami acredita ser o próprio D. Sebastião, um Messias de e para Portugal. Já enquanto Bonami-Rei, o personagem diz que “[p]ara os descrentes sou a saudade do passado, para os loucos sou a saudade do futuro. Como vês, não pertenço ao presente” (26).

São poucos os momentos em que o ator tenta sair de personagem (mas em nenhum momento da peça o leitor tem plena certeza sobre a verdadeira identidade; o objetivo de D. João de Castro é preservar a esperança, mas o de Natália é instalar a

dúvida). No início do segundo acto Bonami-Rei tenta libertar-se da máscara de D. Sebastião:

Veneráveis espectadores! Vejo-me na difícil situação de um actor em que o público acredita. Quando me apercebi dos riscos do papel, já estava metido numa boa enrascada. (...) Entre o que eu queria ser e o que os outros faziam de mim, restava-me uma aberta para me escapar. D. João de Castro, essa teimosa personagem (...) a minha liberdade não era senão o truque de um autor pérfido que, para macaquear o Criador, acha que deve matar aquilo a que dá vida. (...) Porque não fazer disto uma farsa? (53-54).

É a personagem Bonami-rei que adota o termo: farsa. Neste volume, a farsa cria momentos de comédia, surgindo sob a definição aristotélica que aponta a comédia como a imitação cômica de traços de homens inferiores. O próprio título ganha um novo significado. Como refere Jorge Eduardo Magalhães, “o título *O Encoberto* pode ser encarado como uma espécie de ironia, uma sátira sobre um suposto herói que ressurgiria para salvar o seu povo da tirania hispânica e que de fato nunca apareceria de verdade a não ser na pele de impostores como esse abordado na peça de Natália Correia” (2001: 9).

A comédia provoca o riso do leitor / espectador mas, por trás desse jogo, poderá estar presente uma verdade amarga que não se quer enfrentar. Armando Nascimento Rosa fala de uma “incomodidade analítica” que “radica nessa percepção deceptiva de que todas as revoluções acabam por engolir os sonhos mais fundos que as moveram, juntamente com seus obreiros, tornados figuras paradoxais de heróica expiação” (2011: 107). Efetivamente, Bonami acaba por ser uma vítima deste enredo, como o próprio percebe e ainda tenta escapar ao destino ali traçado, sendo barrado por D. João de Castro, o mesmo homem que o levou a acreditar no papel que desempenhava:

BONAMI-REI: (...) Vejo-me na difícil situação de um actor em que o público acredita (...).

D. JOÃO DE CASTRO: Tarde de mais!

BONAMI-REI: (...) Não estou disposto a servir a carcaça a esta súcia de esfomeados de nobres sentimentos. (...) Não tenho culpa que o mundo exija o martírio de uns tantos idiotas para que os poetas continuem a fazer versos. (...) Dir-lhes-ei que sou um actor.

D. JOÃO DE CASTRO: Felizmente para vós não acreditarão. Se acreditassem sentir-se-iam enganados.



BONAMI-REI: Por lhes dizer a verdade?

D. JOÃO DE CASTRO: Matar-vos-iam.

BONAMI-REI: Sou vítima de uma chantagem.

D. JOÃO DE CASTRO: A História não se pode fazer sem esse pequeno sacrifício da vossa comodidade (Correia 2014: 53-56).

Os momentos de dúvida de Bonami podem assemelhar-se ao breve momento de dúvida de Jesus Cristo antes de cumprir o destino traçado. Ele diz “afasta de mim este cálice” (Marcos 14:36). O destino do ator Bonami está traçado: morrerá pela peça que estava a representar (Correia 2014: 117). Mas a sua morte não representa o final da crença na volta de D. Sebastião: D. João de Castro assegura à população que o homem prestes a ser morto não passa de “um actor que se dá ares de fantasma da vossa consciência. De D. Sebastião só tem o guarda-roupa. Isto significa que quando a sua cabeça tombar podeis ir para casa e ele continuará a viver” (115). O fidalgo é o garante da esperança do povo no rei desaparecido. Neste ponto de vista, ao sobreviver a esperança, poder-se-á sugerir que D. Sebastião vence a morte, da mesma forma que Jesus Cristo a vence, ressuscitando (Marcos 16:6).

No segundo acto da peça, momento central, as cenas bíblicas são mais expressamente representadas. Bonami-rei foi preso por ordem de Filipe II, sendo libertado, melhor dizendo, capturado pelos seus apoiantes. Preparando a revolução das camadas mais baixas da população, Bonami-rei tenta tirar a máscara de D. Sebastião (Correia 2014: 53-54). Impedido de agir como quer, Bonami-rei é coroado com a “coroa de Nosso Senhor dos Passos” (62-63). Esta coroa é feita de espinhos, tal como a coroa dada a Jesus Cristo: “teceram uma coroa de espinhos, meteram-lha na cabeça” (Mateus 27:29). Enquanto a coroação de Cristo é uma cena dolorosa da Paixão, a cena da coroação de Bonami-Rei marca mais um momento em que o ator se investe da personagem. O capitão desta sublevação popular explica o porquê de hesitar quanto à coroa: “[r]eceio que vos julguem com vocação para vítima”, ao que o agora coroado replica: “É a coroa de um rei invencível!” (Correia 2014: 63).

Se “a figura do rei Sebastião amplifica o seu significado enquanto mito messiânico, condensando agora em si um simbolismo cristológico universalizante” (Rosa 2011: 110), existe uma outra personagem capaz de ampliar esta identificação

entre a peça e os mitos. A personagem Ju-Ju, uma prostituta, “personagem que prolonga, nesta peça, o fascínio nataliano pela importância sociocrítica e psicoerótica de chamar à cena a mais velha profissão do mundo” (109), “fará as vezes de uma Madalena simbólica” (110).

Ju-Ju surge pela primeira vez na peça numa didascália, descrita como uma prostituta que se distingue “das outras [personagens] por uma gaforina e uma pintura caricatural que lhe dão um ar pesado” (Correia 2014: 57). O Capitão, homem casado, chama Ju-Ju, dizendo-lhe que “[q]uando entrarmos em Lisboa hei-de fazer-te um menino na cama do Vice-Rei” (*idem*: 58). Toda esta cena tem um toque de comédia e ironia, cortados pela figura da Mulher do Capitão que, ao ouvir o marido afirmar que aquele aglomerado de pessoas era uma corte, replica “[co]rte? Esta corja de maltrapilhos onde não faltam ladrões...” (59).

Na *Bíblia* surge a figura de uma mulher, não nomeada, que pode ser Maria Madalena:

Um fariseu convidou Jesus para ir comer com ele. Jesus entrou na casa dele e pôs-se à mesa.

Uma mulher pecadora da cidade, quando soube que estava à mesa em casa do fariseu, trouxe um vaso de alabastro cheio de perfume; e, estando a seus pés por detrás dele, começou a chorar. Pouco depois as lágrimas banhavam os pés do Senhor e ela enxugava-os com os cabelos, beijava-os e ungia-os com o perfume (Lucas 7: 36-38).

Apesar de nunca ser diretamente identificada com Maria Madalena, deduz-se que seja esta mulher. Ainda no mesmo Evangelho é referida “Maria, chamada Madalena, da qual tinham saído sete demónios” (Lucas 8:2). A própria Ju-Ju surge lavando os pés de Bonami-rei (Correia 2014: 67-68), veladamente identificando as duas mulheres como semelhantes, portanto desempenhando esse papel simbólico de Maria Madalena:

JU-JU: Devo observar um velho costume. (*Estende as mãos para os pés de Bonami-Rei.*) Os vossos pés, Senhor!

BONAMI-REI: Ah, sim, lembro-me. Queres que os teus pecados te sejam perdoados. (*Senta-se e estende-lhe os pés que ela descalça*)

JU-JU: É justo, pois que muito pequei.

BONAMI-REI: Onde está o bálsamo?

JU-JU: Ungirei os vossos pés com o bálsamo das minhas lágrimas. (*Executa*)

BONAMI-REI: Eles dirão que desperdiçaste as tuas lágrimas com um impostor.

JU-JU: Eu direi que desperdicei a minha alma e em cada pedaço vos encontrei.

BONAMI-REI: Agora enxuga-me os pés. (*Ela solta os cabelos.*) Não devo fazer esperar os meus soldados. Eles dirão que arrefeço o meu sangue de guerreiro nos braços de uma prostituta.

JU-JU: Eu lhes direi que docemente vos preparo para a sepultura. (67-68).

O tom cerimonioso das duas personagens nesta cena contrasta com o tom jocoso anteriormente usado. Além de lavar os pés a Bonami-Rei, Ju-Ju admite estar a preparar o rei para a sepultura. Maria Madalena foi uma das mulheres envolvidas na Paixão e morte de Jesus Cristo (Marcos 16:1-8), sendo aquela a quem, segundo São Marcos, se terá primeiro revelado Jesus Cristo ressuscitado (Marcos 16:9).

A corte, além de relembrar os habitantes originais de Roma, tem uma característica que poderá ter constituído um motivo para a censura da obra. Entre os elementos da corte (Correia 2014: 59), os interlocutores tratam-se por “camarada”. Camarada é um termo com forte conotação política, relacionado, geralmente, com o Partido Comunista Português. Tendo em conta o contexto político da época de publicação (1969), facilmente a censura levantaria protestos quanto ao uso do termo, ainda mais neste caso, onde é utilizada por personagens que se mostram contrárias ao regime. Natália Correia pode ter querido mostrar um paralelismo entre os dois momentos: os domínios filipino e salazarista. Segundo Jorge Eduardo Magalhães, “nada melhor que retornar ao período do domínio filipino e um possível retorno do rei D. Sebastião para fazer uma alegoria do fim da repressão e da esperança de tempos melhores” (2001: 3). A isto adicione-se o texto de Natália Correia, inserido na folha de sala aquando da primeira representação de *O Encoberto*:

*O Encoberto* tem a condicionante de um tempo mas desse se descondiciona na intemporalidade do próprio tema.

O seu enquadramento é histórico. Situa-nos no período paradigmático da monarquia filipina. Paradigmático porque em “ocupação estrangeira” se traduz o poder sempre que exercido despoticamente. Na altura em que a peça foi escrita, essa conotação com o regime que então vigorava em Portugal foi-me recurso para focar uma situação presente que o rigor censório não permitia abordar às claras. Mesmo assim não conseguiu a peça passar às malhas da severíssima

censura que nela só descortinou um manifesto contra o fascismo exótico à vontade dos portugueses e por isso identificável com o reinado filipino. Dentro da moldura histórica adensavam-se contudo os valores mais importantes de *O Encoberto*. No negativo da alienação dos povos e dos indivíduos germina o sonho que liberta. A irracionalidade do poder que escraviza só pode ser destruída, no sentir dos que impotentemente a sofrem, por outra irracionalidade: a do libertador impossível, o Monarca da Bruma. *O Encoberto* é a confrontação surda destas duas irracionalidades. A insolução é, consequentemente, a poética e o humor lírico que se dão lide na peça. (Correia *apud* Rosa 2011: 105).

A intemporalidade que Natália Correia refere em muito se pode ligar ao sonho e à esperança aqui inscritos. O sonho do regresso do rei e a esperança do final da era de Filipe II aliam-se de forma a criar um cenário propício para a autora conseguir, no final da peça, realizar um salto temporal.

Visto que Ju-Ju afirma estar a preparar Bonami-Rei para a sepultura, a esperança naquela pessoa foi desvanecendo, perdendo a confiança de D. João de Castro. Este fidalgo, personagem historicamente real, “cuidou pessoalmente do caso do possível aparecimento do rei D. Sebastião” (Magalhães 2001: 5); na narrativa nataliana tem um papel claro: manter a esperança viva. Como Bonami-Rei não foi capaz de cumprir na totalidade o seu papel, D. João de Castro, no final do segundo acto, pede ao outro que se confesse apenas “um safado comediante” (Correia 2014: 83):

BONAMI-REI: Que pretendes com essa manobra infame de apóstolo da trampa?

D. JOÃO DE CASTRO: Que sobreviva a esperança no regresso do Rei Encoberto. Se morreres como D. Sebastião contigo se extingue toda a miragem de liberdade para este povo. Incrível e intemporal, esse rei de lenda é para os oprimidos a sensação de um grito por dar. (84).

A mensagem deste personagem é clara: a esperança deve ser maior que o tempo de vida humana. A vida de Bonami-Rei, destinada a terminar com este sacrifício, teria de ser um mínimo detalhe para o plano maior. Bonami-Rei chama ao seu interlocutor “apóstolo da trampa” (*ibidem*); apesar da intenção negativa, o papel desempenhado por D. João de Castro em ambos os planos, o literário e o histórico, foram cumpridos. Tal como os apóstolos, D. João de Castro fixou este mito, a história de um rei perdido num

campo de batalha que haveria de voltar, mito que sobreviveu, tendo encontrado em Natália uma das vozes para a sua transmissão, mantendo a lenda do encoberto viva.

O terceiro ato é marcado pelo julgamento, tortura e morte de Bonami-Rei. Façamos primeiro do julgamento. Aberta a audiência, o juiz pede que o réu se identifique, pelo que Bonami-Rei diz “Sou El-Rei D. Sebastião” (91). O tribunal, tendo em conta a palavra de um “frade capuchinho” (D. João de Castro disfarçara-se de frade para se inserir na prisão, revelando os seus planos a Bonami-Rei; 92) que disse reconhecer no réu um burlão, chama uma testemunha: “Floriana ou o amor que perde” (93). Floriana acusa Bonami-Rei de se fazer passar pelas personagens que representa e de ser “um chulo” (*ibidem*). Floriana termina a sua intervenção desculpando-se com Bonami-Rei, recitando: “Desculpa se o anjo da morte / é o rosto final dos amantes” (95). O tribunal dá o réu como culpado, levando a população a alterar a sua percepção daquele homem.

Contudo, já depois do veredito, surge uma nova testemunha. Atentemos na didascália: “[p]resa de uma grande aflição, entra, pela Direita, Floriana que é agora a Moura Huria ou o amor que salva” (98). Armando Nascimento Rosa aponta que

[n]um disfarce de atriz, Floriana redime-se ao interpretar a marroquina Huria, filha do Xerife, que se teria perdido de amores pelo cristão D. Sebastião, com ele se evadindo, e que vem àquele tribunal justamente para afirmar que o réu é o homem que ela ama e não um qualquer actor impostor. Mais um golpe de teatro no teatro que esta peça nunca quer deixar de ser (2011: 109).

Também Jorge Eduardo Magalhães se refere a esta duplicidade de Floriana: “[n]o seu julgamento, Floriana confirma que Bonami não passa de um ator, mas logo incorpora Huria, a moura, e se refere ao mesmo como se fosse o próprio D. Sebastião. Novamente, ocorre o metateatro onde o personagem representa um personagem e contracenava com outro personagem” (2001: 12). O processo de metateatro é suportado por personagens como Floriana e Bonami que adotam duas personalidades em diferentes momentos da obra. A ambiguidade não se aplica apenas às personagens; afinal “o texto tem uma certa ambiguidade à medida que trabalha com o tempo real, que é o tempo da representação, e o tempo abstrato, que é puramente imaginário” (Magalhães 2001: 12). Além desta duplicidade em cena, existe outra duplicidade: D.

João de Castro, Filipe II, Frei Diego e Cristóvão de Moura são “personagens reais” que se cruzam com personagens “fictícios” (6).

Na sequência do julgamento (que dá Bonami-Rei como culpado, sendo que “[n]a opinião pública triunfa o amor que salva e Bonami-Rei sofre as consequências carnavais do seu esplendor espiritual de Rei Amante” [Correia 2014: 103]), assiste-se ao suplício de Bonami-Rei, “suspenso, pelos pulsos, de uma trave” (*ibidem*), sendo o carrasco Cristóvão de Moura. No seu suplício, Bonami-Rei afirma: “[s]ou D. Sebastião e aos que estão sedentos de justiça eu digo: bebei o meu sangue” (104). Estas palavras surgem em paralelismo às que Jesus Cristo profere na última ceia: “porque isto é o meu sangue, o sangue da Nova Aliança” (Mateus 26:28). O sangue de Bonami-Rei não é sinal de uma nova aliança, mas do sonho que se irá manter vivo pela morte desta vítima da máscara que assumiu. Mais adiante, Bonami-Rei distancia-se do discurso bíblico ao perguntar à multidão: “[p]orque troçam de mim se o meu reino é deste mundo?” (Correia 2014: 111). Jesus Cristo em resposta a Pilatos afirma: “[o] meu reino não é deste mundo” (João 18:36).

Bonami-Rei, a partir de certo momento da tortura, afirma e nega a identidade de D. Sebastião: “[b]asta! Basta! Confesso que sou um actor e protesto contra o estilo sofredor desta personagem” (Correia 2014: 105).

Este jogo tragicómico de Bonami-Rei leva Cristóvão de Moura a ser travado por Filipe II, que assiste à tortura. Nesta intervenção, o rei põe a claro as suas intenções:

Mete de uma vez para sempre nesses teus miolos de magarefe que a segurança do Estado exige que esse homem seja D. Sebastião e, como tal, será executado a fim de impedir que haja futuro. (...) não interessa o que eu acredito. *Só conta aquilo em que eles não devem acreditar: o sonho, a perigosa magia que faz com que cada homem se julgue uma pessoa* (108-109 – realce meu)

São duas forças contrárias em jogo, onde Bonami-Rei parece ser apenas um pequeno peão: D. João de Castro pretende manter o sonho vivo, mesmo que para isso pereça Bonami-Rei; Filipe II pretende acabar com o sonho e esperança do povo que governa, dando fim à saga de D. Sebastião. É concedido “o título de Rei” a Bonami-Rei que, “[a]tado a um pelourinho” com o “letreiro: «D. Sebastião, Rei dos Portugueses»” (110), é motivo de chacota do povo. Também a Jesus Cristo é dado um título, preso à

cruz: “Jesus de Nazaré, rei dos Judeus” (João 19:19). No diálogo entre Bonami-Rei e o povo, o supliciado acusa a multidão: “[v]ocês estão envenenados pelas Sagradas Escrituras”, ao que uma mulher replica: “[s]e calhar queres corrigir a história edificante dos idiotas que se deixam massacrar pelas nossas culpas” (Correia 2014: 111).

Momentos antes da execução de Bonami-Rei, “[o]s homens metem a mão na consciência e retiram-na suja de sangue. São os mesmos que o seguiram na glória e o abandonaram na miséria” (113). A dúvida quanto à identidade de Bonami-Rei mantém-se, levando a que um homem diga que “[e]stes heróis só interessam na medida em que podiam ter sido” (114). D. João de Castro serena os ânimos do povo, levando-os a crer que aquele homem “[d]e D. Sebastião só tem o guarda-roupa” (115). Bonami-Rei é executado.

Luz. Os que viram expirar o actor aguardam, no decorrer dos séculos, notícias da pessoa intemporal que o actor foi no tempo. Neste ponto da acção estamos no século XX e, como tal, se vestem as pessoas. Ju-Ju que é também na aparência uma mulher dos nossos dias, continua a sobressair pelo seu rosto de fantasmagoria. (...). Os Homens e as Mulheres rodeiam Ju-Ju com ansiosa curiosidade (118).

O enredo de *O Encoberto* é feito entre dois tempos, o arcaico, no século XVI, e o futuro, no século XX. “De fábula histórico-cénica, *O Encoberto* transforma-se subitamente numa ficção científico-fantástica” (Rosa 2011: 110) com a ampliação do próprio mito. Na última cena, já no século XX, espera-se que o rei desaparecido, “exilado num planeta onde o tempo não apodrece a carne”, volte “numa dessas naves” (Correia 2014: 121), nomeadamente num disco voador. Assim, Natália Correia, segundo Armando Nascimento Rosa, toma o mito sebastianista ampliando-o “no sentido de um messianismo universalista e ovniológico” (2007: 109).

A temática do ovni e de um salvador vindo de fora da Terra é retomado num conto de 1968, “Barbo”. Publicado em *Terrestres e Estranhos* (coord. e notas de Robert Silverberg e Lima Rodrigues), este conto apresenta ao leitor a viagem empreendida por Barbo, cientista, com o intuito de salvar o planeta Terra. Publicada no ano anterior ao da publicação de *O Encoberto*, “Barbo” também apresenta um título que indica uma personagem de cariz messiânica. O cientista, confrontado com a previsão do fim do

mundo, através de “pesquisas bioelectrónicas” (Correia 2005: 66), segue viagem para o planeta de Yod. Neste, rodeado de estranhos seres alienígenas, os Yodetas, descobre que no planeta Terra, já assolado pela catástrofe de gelo, o veem como um deus. Esta descoberta é alcançada ao fim de quinze dias no planeta quando, pela primeira vez, consegue compreender os Yodetas: “os filhos da Terra que agonizam nas sombras gritando o nome do deus Barbo” (72). O Sol, astro em declínio, segundo os Yodetas, é mantido “pela harmonia da vontade colectiva. A terrível simplicidade desta revelação!” (74). Na breve análise feita por Zetho Cunha Gonçalves no “Prefácio” de *Contos Inéditos e Crónicas de Viagem*, afirma-se: “«No fim dos tempos enviarei o deus Barbo. O Salvador virá do céu num carro de fogo, trará o novo sol e a Terra voltará a dar flores» - qual D. Sebastião, personagem tão do agrado de Natália Correia” (Gonçalves *apud* Correia 2005: 18-19). Lendo as duas narrativas, “Barbo” e *O Encoberto*, sabendo que foram publicadas apenas com um ano de diferença, a ligação entre as personagens Sebastião e Barbo, também apontada por Zetho Cunha Gonçalves, é sugerida. O mito português, decalcado no mito messiânico, ganha, assim, uma amplitude maior, abrangendo o planeta Terra e outro, quem sabe, Yod, onde se refugiou o rei D. Sebastião.

Esta possível vinda de D. Sebastião de um outro planeta é refutada por um personagem que, propositadamente, foi ignorado nesta análise até agora. Belchior do Amaral, personagem que surge no primeiro acto como um licenciado “que tem uma opinião racional e moderna sobre a maneira de exterminar os tiranos” (Correia 2014: 40). Afirmando que “vinte fidalgos portugueses reconheceram o seu cadáver [de D. Sebastião]” (43) em Alcácer Quibir, enfrenta a multidão que quer manter a sua crença viva. A emoção do povo está frente a frente com a racionalidade do licenciado, “que suga o sangue quente” (45) da fé do povo. Belchior do Amaral é morto pela população.

Nesta segunda possível chegada de D. Sebastião surge novamente Belchior do Amaral como voz da razão. “Estamos no tempo em que a desintegração da matéria é uma brincadeira de crianças” (120), afirma o agora cientista. Novamente ameaçado pela população, Belchior do Amaral foge, deixando os “Companheiros da Liga Pró-Visitantes do Espaço” (122) a olhar para o céu onde se vê “[u]m navio de prata” (*ibidem*), onde pensam estar D. Sebastião.



Segundo Jorge Eduardo Magalhães,

em *O Encoberto* Natália Correia consegue trabalhar ao mesmo tempo com o mito e a realidade, a vida e a representação nesta maravilhosa obra escrita e proibida durante o regime fascista e ditatorial em Portugal onde o passado opressor em que os gordos emagrecem os ricos se repetiu no presente e, certamente, incomodou os ditadores que se identificaram nesta peça que aborda o domínio filipino e o sebastianismo (2001: 14).

Trabalhando tempos, mitos e personagens, Natália Correia toma uma figura importantíssima da história portuguesa, D. Sebastião, oferecendo ao público uma visão de como se terá formado e ampliado este mito. O sebastianismo pode significar uma “força de passividade e regressão, volta ao passado” ou uma “força de acção virada ao futuro, progressão” (Costa 1984: 222), ações representadas por Natália Correia.

### III. O Andrógino

#### 1. O Andrógino e o Absoluto

Se o homem e a mulher têm uma unidade de origem, se ambos tombaram da mesma árvore que o vento da humanidade agitou, se na aurora do mundo igualmente venceram os mesmos obstáculos, lutando lado a lado contra a natureza hostil, se juntos formaram a grande família humana, porque não integrá-los numa unidade de fins? (Correia 1947)

Penso que vamos entrar numa fase de conciliação, de harmonia, de combinação, chamemos-lhe assim, das categorias, das características do pensar e do sentir masculino com a mundivisão da mulher. Penso que vai haver uma combinação para estabelecer um equilíbrio. (Correia 1983)

Partindo de um elemento feminino ao qual se adicionou o elemento masculino, personificados nas figuras da Grande Mãe e de Cristo, respetivamente, de forma a alcançar este tríptico da obra de Natália Correia, será necessário adicionar o último elemento: o Andrógino.

Segundo a entrada do termo no *Dicionário dos Símbolos*, a androginia é tida como um “signo de totalidade”, que surge “quer no fim quer no início dos tempos” (Chevalier e Gheerbrant 1997: 66). Esta imagem tem “uma expressão sexual, apresentada muitas vezes como a inocência ou virtude primeira, a idade a reconquistar”, pois “só há salvação na fusão com a realidade divina, isto é, no retorno à unidade fundamental” (*idem*).

A realidade humana, oposta a esta realidade divina, surge normalmente polarizada: homem vs. mulher; bem vs. mal; dia vs. noite. Mircea Eliade, em *Origens*, apresenta a solução para esta oposição sexual ao nível religioso: “a solução do antagonismo sexual nem sempre implica um estabelecimento ritual de *hieros gamos*; em muitos casos, o antagonismo é transcendido por meio de uma androginização ritual” (1989: 161). Este ritual de androginização também é apontado por Dalila Pereira da Costa que refere que “a natureza da Grande-Deusa era bissexuada, e assim sempre se

apresentariam seus sacerdotes: andróginos, homens disfarçados em mulheres” (1984: 216).

No volume *O Mito de Hermafrodita*, Marie Delcourt dedica um capítulo aos “Disfarces intersexuais nos ritos privados e públicos” (1980: 11-31). Neste são apontadas personagens míticas, como Aquiles, Teseu, Heracles e Dionísio, que se transvestiram de mulher. Este mito apresenta-se como um “*mito puro*, nascido do pensamento do homem procurando obscuramente o seu lugar no mundo e projectando a representação mais capaz de, ao mesmo tempo, ter em conta as suas origens e simbolizar algumas das suas aspirações” (7).

Quanto às origens da raça humana, estão presentes em todos os estudiosos aqui citados as palavras de Aristófanes, em *O Banquete*, acerca dos géneros humanos:

a nossa antiga natureza não era tal como hoje e sim diversa. Para começar, os seres humanos encontravam-se repartidos em três géneros e não apenas em dois – macho e fêmea – como agora: além destes, havia um terceiro que partilhava das características de ambos, género hoje desaparecido, mas de que conservamos ainda o nome. Era ele o andrógino, que constituía então um género distinto, embora reunisse, tanto na forma como no nome, as características do macho e da fêmea; hoje, contudo, não passa de um nome lançado ao descrédito... (Platão 1998: 51-52)

O nome “andrógino” reúne as características do macho (androgynos) e da fêmea (gyne – cf. Ruas e Rabot 2012: 217). Este género surgiria no início da história mítica da humanidade – Chevalier e Gheerbrant apontam a figura de

Adão primordial, que não era macho, mas sim andrógino, se torna Adão e Eva (...) o homem e a mulher possuíam um só corpo provido de dois rostos; Deus separou-os, dando a cada um deles um dorso. É a partir desse momento que começam a ter uma existência diferenciada. Dizer – segundo o mito do **Génese** – que Eva foi tirada de uma costela de Adão significa que todo o humano era **indiferenciado na origem** (realce dos autores – 1997: 66).

É no Génesis que se apresenta o mito da criação, com uma pista interessante sobre este Adão primordial: “Deus criou o homem à sua imagem; criou-o à imagem de Deus, criou-os homem e mulher” (1:27). Poder-se-á levantar a hipótese de Deus, como ser pleno e criador, ser andrógino? No Êxodo, é proibida a representação de imagens de

Deus: “Não farás para ti imagens esculpidas, nem figura alguma do que está em cima nos céus, ou em baixo, sobre a terra, ou nas águas, debaixo da terra” (20:4). A proibição de reprodução da imagem de Deus levanta questões sobre o gênero do criador, evidenciando “esta rivalidade entre a imagem e o divino”, pois a arte parece ser “o veículo privilegiado para representar a beleza andrógina porque é única, eterna e não perece” (Ruas e Rabot 2012: 217).

Apesar do descrédito apontado por Aristófanes, a figura do andrógino, ligada a um momento inicial da humanidade, tem um valor positivo, salvífico. Explica Marie Delcourt que “os disfarces sexuais”, uma androginização ritual, por assim dizer, se entendem “como uma *habilidade para desviar os espíritos malignos*” (realce do autor – 1980: 12). A componente salvífica pode também ser encontrada em Natália Correia.

As obras a estudar para este capítulo têm enredos semelhantes: com o possível final do mundo, apresenta-se uma nova categoria do gênero humano, voltando a esse momento inicial da humanidade descrito em *O Banquete* e, de alguma forma, reavendo o Adão primordial. Também podemos olhar para as obras sob a orientação do título de um poema de Natália Correia: “Vou das antíteses / Para o Absoluto” (1955: 67). O absoluto poderá indicar uma ligação entre a realidade e o sonho, relação muito importante para o surrealismo. André Breton registou a definição de surrealismo no Manifesto Surrealista de 1924:

SURREALISMO, s. m. Automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral.

ENCICL. *Filos.* O surrealismo assenta na crença na realidade superior de certas formas de associações até aqui desprezadas, na onipotência do sonho, no mecanismo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e substituir-se a eles na resolução dos principais problemas da vida (Breton 1985: 47).

O que se poderá aproveitar desta definição para a mundivisão nataliana referente ao andrógino? O primeiro ponto a realçar é a “realidade superior de certas formas de associações até aqui desprezadas” com vista à “resolução dos principais problemas da

vida” (*ibidem*). O dualismo macho / fêmea apresenta-se como uma forma de poder, situação que Manuela Ruas e Jean-Martin Rabot identificam como “uma miscigenação nem sempre assumida” quanto à “formação da identidade sexual e de gênero feminino” (2012: 214). A (re)entrada do gênero andrógino incita “a uma nova teorização da identidade sexual”, tendo a possibilidade de “romper com as desigualdades de gênero” (222). O desejo de emancipar a linguagem, libertando-a da “sua utilização cada vez mais estritamente utilitária” (Breton 1985: 349) traduz-se na “necessidade de reconstituição do *Andrógino primordial* de que nos falam todas as tradições, e da sua encarnação, acima de todo o desejável e *tangível* (535). O movimento surrealista entende que “o amor carnal forma com o amor espiritual um só amor. A atracção recíproca deve ser suficientemente forte para realizar, por via da absoluta complementaridade, a unidade integral, ao mesmo tempo orgânica e psíquica” (*ibidem*).

Natália Correia afirma que

[n]ão é pois de admirar que o Surrealismo, ao conhecer o amor como potência regeneradora do mundo, seja categoricamente feminista, entendendo o feminismo como a necessidade de objectivar numa cultura específica da subjectividade feminina, receptáculo dos valores que poderão salvar o homem. (...) Uma vez reconquistada a sabedoria [atribuída à mulher] mediante a intervenção galvanizante do Eros, inicia-se o ciclo da *caritas*: a doçura dos costumes, o homem que ama o próximo como a ele mesmo. (...) Restaurados estes poderes pela intervenção providencial da amada que traz em si o segredo da natureza, o Eros atrai a *caritas*, a grande harmonia social. (...) o amor rasga, porém, caminhos de luz pelos quais os grandes amorosos se aproximam em rodeios dançantes da arca da aliança analógica dos contrários: o Andrógino. «Eu sou tu», canta ao ouvido do amante a amada, «sereia reveladora das harmonias» (1972b: 196-197).

Deve referir-se que a autora nunca subscreveu o movimento surrealista<sup>11</sup>, ou qualquer outro, mas entende que o “Surrealismo propõe precisamente desangustiar o espírito das unilateralidades que o decompõem. A essência daquilo que se concebe como unidade é uma dualidade unifocada” (Correia 1972a: 161). À falsa unidade opõe-

---

<sup>11</sup> Em entrevista, questionada sobre a vinculação ao surrealismo, Natália Correia afirma: “[s]e existe qualquer relação entre a minha poesia e o surrealismo é francamente *a posteriori*, isto é, para os que quiserem vê-la” (1961: 22).

se a unidade absoluta, completa, do andrógino. Quanto a esta perfeição do andrógino, referem Ruas e Rabot que

o culto do corpo e da beleza deixa de corresponder a uma mera abstração para se imiscuir na realidade sensorial e proporcionar prazer: na arte, na natureza e na própria vida do homem. Ser-se belo, é como defende Joséphin Péladan, na sua obra *De l'Androgyne* de 1891, é “pertencer a um outro sexo” (Péladan, 2010). É de forma cativante, embora emaranhada, que a figura do andrógino transpõe a história das civilizações e da arte. Enquanto, no Egito, ela incorpora na figura da Esfinge e simboliza o enigmático, na Grécia, transforma-se no ideal de beleza a alcançar. Já no advento do cristianismo, ela reaparece na incerteza do sexo dos anjos, dos demónios e da própria alma. Em Mondrian ou Leonardo da Vinci deparamo-nos de igual forma com um travestismo dos corpos num ideal que possibilita um novo inventar de si próprio, num terceiro sexo (2012: 217).

A figura do andrógino teve uma grande importância no século XX, importância que também se sente no século XXI através de celebridades como David Bowie ou Annie Lennox. Independentemente da perspectiva pela qual se escolha ver a figura do andrógino, é indelével a identificação com as palavras “absoluto” e “totalidade”. Assim sendo, fiquemos com as palavras de Ângela Almeida sobre a criação poética de Natália Correia:

a poeta não só denunciou a morte da humanidade, como na sua criação poética, restituiu a vida na plenitude de uma reintegração cósmica, onde pudesse ser experienciada uma vivência divinizadora e divinizante, porque no *logos* da palavra, profetizava, deixando avisos e indicando a via, ao mesmo tempo que ali se espalhava e renascia, oferecendo-nos uma estilística necessariamente portadora de uma simbólica revolucionária e agregadora – daí que o seu discurso autodiegético seja simultaneamente analéptico e proléptico, antetético, perifrástico, paradoxal, anafórico, apostrofístico, anastrófico, hiperbólico e sineduquiano, povoado por *enbanjements*, que tornam o *corpus* literário num símbolo da Totalidade arquetípica recuperada, morada da alquimia – o ouro espiritual ou uma nova teologia para o mundo de hoje (*sic*. 2005: 21).

## 2. *A Madona.*

O andrógino apresenta-se como símbolo de totalidade. Essa totalidade é procurada desde o primeiro momento deste romance de 1968 pela personagem principal. Tendo já um capítulo inteiramente dedicado à obra *A Madona* (I.3), relembremos, sumariamente, a narrativa.

A personagem principal, anteriormente identificada como uma Grande Mãe, Branca, é natural de Briandos, zona rural onde persiste a tradição patriarcal, que ela recusa e combate. O seu combate contra o patriarcado está muito marcado pelas “filhas da noite” (Correia 1968a: 197), vozes femininas de antepassadas que exigem certas ações a Branca. A jovem de Briandos surge como uma bacante que precisa de castigar quem duvida do seu poder, nomeadamente Manuel, homem-Adão. Manuel é o amante de Branca em Briandos, aquele que não foi suficientemente forte para abafar a presença silenciosa de Miguel. Enquanto Manuel é ligado à terra e a essa tradição patriarcal, Miguel apresenta-se como um homem que desafia o mundo, as pessoas, que desafia especialmente Branca. Miguel conhece Branca quando esta chega a Paris, tornando-se imediatamente amantes. A este grupo de personagens devemos adicionar Anjo, de nome Lars Nielsen (145), personagem deveras importante para este tema, com quem Branca tentou uma relação.

Romance na primeira pessoa, *A Madona* surge como um conjunto de memórias da personagem principal, apresentadas sem uma aparente ligação temporal. A digressão é recorrente. Sobrepondo locais e tempos, reafirmo a possibilidade de o espaço físico onde Branca se encontra ser Briandos, sendo o espaço temporal compreendido entre a noite em que Miguel chega a Briandos e o funeral de Manuel. A narrativa, espiral de memórias que levam a narradora ao momento em que alcança a plenitude, apresenta a viagem física e espiritual de Branca, até ao momento culminante em que toma conhecimento da sua verdadeira identidade.

A viagem física de Branca inicia-se em Briandos, tem a jovem 17 anos, imediatamente após a morte do pai. O ambiente é de pós-II Guerra Mundial. Parte, então, para Paris e depois para Londres. Volta, uma última vez, a Paris, antes de iniciar uma viagem, desta vez a solo, pela Europa, tendo como destino final Briandos, onde,

finalmente, se encontra. Este regresso a casa dá-se quando Branca tem já cerca de 30 anos (187).

Quanto à viagem espiritual e mental da narradora, há pontos de contacto entre o reconhecimento de si enquanto Grande Mãe e um reconhecimento com a figura do Andrógino, este último necessitando de uma outra personagem para se completar.

Neste capítulo identifiquei Manuel como o homem-Adão. A possibilidade de identificar Adão como um ser andrógino é sugerida por Chevalier e Gheerbrant (1997: 66). A androginia desta personagem bíblica é prévia à separação que gera o par Adão e Eva. Num primeiro momento, Adão é um ser completo, tendo em si a parte feminina, de onde surgirá Eva, e a parte masculina, convertendo-se nesse Adão plenamente masculino. Insisto nesta questão quanto à personagem Manuel. Branca lança a hipótese de ser irmã de Manuel: “[n]ada mais natural que no entrelaçado dos fios que nos tinham tecido a existência, o sangue que nos corria nas veias alguma vez se tivesse misturado. Ou mesmo, porque não? talvez fôssemos irmãos” (Correia 1968a: 27). A possibilidade levantada por Branca de uma irmandade passada é sustentada pelas semelhanças entre os dois (*idem*).

Será isto suficiente para apontar a relação Branca-Manuel como representante da Androginia em *A Madona*? Não. Manuel é um homem-Adão já separado de Eva, aquele que “evokes Emmanuel or Christ” (Owen s/d: 175). Manuel é um Penteu que se nega a acatar o poder de Diónisos, sendo castigado pelas bacantes; Manuel nega o poder da mulher, em geral, sendo punido por Branca, transformando-se no “cordeiro que eu [Branca] lhes sacrifiquei” (Correia 1968a: 198). Manuel é demasiado másculo, demasiado parecido com esse Adão que vive com Eva; aquele que já não consegue integrar a parte feminina em si. Ele será um representante do mundo patriarcal em que vive. O contexto social do romance foca-se no pós-II Guerra Mundial, num ambiente anti-bombas e anti-guerra, situações muito ligadas ao personagem Anjo. De um ponto de vista mítico, também se marca o final de uma visão do mundo patriarcal, bélico, que exige a morte do outro para a supremacia própria. Branca sacrifica Manuel como se este representasse o último homem-patriarcal. Se Natália Correia “denunciou a morte da humanidade”, mas também “restituiu a vida” (Almeida 2005: 21), como foi, então, restituída a vida?



Paris é, sem dúvida, um ponto fulcral da vida europeia de Branca, é lá que ela passa grande parte do tempo da sua viagem. Nesta cidade, Branca encontra Joséphine. Descrita como “espécime de terceiro sexo” (Correia 1968a: 108), com “dois minúsculos seios hormonalmente conquistados à técnica laboratorial de fazer monstros, na qual um triângulo de lamé prateado sob o qual se envergonhava a anomalia testicular de Joséphine, simulava um púbis pintado a purpurina” (110). Joséphine surge para afrontar Anjo, personagem à qual se dará realce seguidamente, situação engendrada por Miguel. Esta crítica “à técnica laboratorial de fazer monstros” (*ibidem*) pode focar-se no desejo de alterar o corpo: “O imaginário do corpo humano extrapolou para o campo das novas tecnologias e passou a ser objecto de intervenção (...). A busca de perfeição do corpo e eternização da beleza não é de facto novidade, mas parece ter virado uma obsessão da contemporaneidade” (Ruas e Rabot 2012: 219). Quase cinquenta anos antes deste parecer de Ruas e Rabot, já Natália Correia identificava esta tendência.

Neste romance, surgem mais personagens que, como Anjo, são anamórficas. Refira-se primeiro Elsa, personagem que se cruza com Branca no seu périplo pela Europa. Elsa surge em Copenhaga, num bar, mas é quando estão sozinhas que a narradora dá uma descrição interessante: “Elsa (...) fita-me como se escancarasse os olhos para a luz, dando-me a perceber quanto pode ser excessivo até ao gôzo místico da indignidade o amor de uma lésbica” (Correia 1968a: 176). Elsa está enamorada de uma “maldita actriz norueguesa” (184) que admite estar com Elsa pois tem esperança que esta se suicide. Ao contar a Branca a sua história, Elsa refere que é “uma pessoa completa” (*idem*), completude que Branca procura. Esta revelação de Elsa é posterior ao momento em que tenta beijar Branca. Confrontada com a proximidade da outra e tendo noção do que se seguiria, Branca nota: “Elsa tem o olhar de Anjo” (180). Elsa e Anjo são comparados pelo olhar e pelo local de origem, Anjo admite-se “nórdico” (146) e Elsa deverá ser dinamarquesa, pelo menos encontra-se em Copenhaga. Apesar de não serem metades perfeitas um do outro, procuram “fazer de dois um só” (Platão 1998: 54), Elsa com esta atriz e Anjo com Miguel.

Anjo, apelido de Lars Nielsen, é uma personagem incontornável de *A Madona*. É possível resumir esta personagem numa única palavra, utilizada por Françoise: “anamorfose” (Correia 1968a: 155). A anamorfose é a representação ou imagem que

surge desfocada, para que esta seja mais perceptível, é necessário olhá-la de um determinado ângulo. Anjo apresenta-se sob um determinado ângulo perante Branca, mas Miguel e Françoise olham-no sob outro prisma.

Sendo esta uma narrativa que, por um lado, identifico como apocalíptica e, por outro, regeneradora da vida, a escolha do cognome “Anjo” ganha uma significação diferente. Anjo não é uma personagem destruidora, na realidade, ele conhece Branca em Londres, numa marcha contra a guerra e aqueles que a criaram (74-80). Depois de o jovem dirigir algumas palavras a Branca, esta afirma: “[s]eguei o Anjo e entrei na marcha pela sua mão de alado guia celeste que me sorriu com um sorriso de estar dizendo a Deus que salvara uma alma” (75). Tendo em conta o ambiente apocalíptico, foquemo-nos nos anjos do livro do Apocalipse. São os anjos que anunciam a chegada do final do mundo como se conhece, sendo também um anjo que comunica quem serão os salvos e quando poderão destruir a terra (Apocalipse 7: 2-10). O Anjo d’*A Madona* não detém a lista dos que serão salvos, mas pode ser considerado a última etapa da peregrinação de Branca antes da revelação.

A capacidade de se mostrar como entende torna Anjo uma personagem camaleónica. Branca vê-o como homem, heterossexual. Miguel e Françoise notam a sua homossexualidade, razão pela qual não se envolve, sexualmente, com Branca. O Anjo é fisicamente emasculado (*cf.* Owen s/d: 181) e Miguel, personagem intelectualmente emasculada (*ibidem*), chama Joséphine, “exibindo a odiosa certeza de estar tocando no seu [de Anjo] camuflado ponto vulnerável” (Correia 1968a: 113). Hilary Owen define Anjo como “the disembodied and ethereal Danish anti-nuclear campaigner” (s/d: 174). Guiados pelo olhar de Branca, a imagem de Anjo transparece como a de um homem que a intimida e fascina, “[e]ra como se o nosso amor fosse uma realidade em estado de vapor” (Correia 1968a: 95).

A relação entre Branca e Anjo é frágil, estão ligados por desejos diferentes, quase opostos, apenas revelados quando Miguel desmascara o outro. Mas a relação de Miguel e Anjo, descrita por Branca, apresenta-se como “[u]ma abominável complementaridade” (153). A narradora refere, inclusivamente: “Miguel e o Anjo tornavam-se inextricavelmente imprescindíveis na sua pura relação de antítese” (106). A aproximação do português, desde o início, parece ser movida pelo desejo de mostrar a

Branca o ângulo de onde ela poderá ver o outro na sua totalidade. Depois de declarado o final da relação, Miguel dedica-se a Anjo, passando o dia todo com ele, longe de Branca, culminando no jantar que desfaz a lente com que Branca tem visto Anjo. Ao brindar ao triunfo de Anjo e consequente nega de uma relação com Branca, Miguel esbofeteia e luta com Anjo. Quando este está no chão, Miguel dá a cartada final:

[e]stás debaixo de mim. A posição para que nasceste. (...). Nunca me enganaste. Não é verdade que a desprezavas? Que o seu nauseabundo cheiro de gado rachado te causava vômitos? Vômitos que engolias para respirares este meu cruel perfume de macho. Vamos minha pequena *poule*! Porque esperas? Beija-me! (163).

Anjo apresenta-se como uma figura que desafia “as normas do conceito bipolar do mundo em torno de dois géneros distintos” (Ruas e Rabot 2012: 221). A sociedade do pós-guerra enfrenta uma crise de identidade, surgindo personagens como Joséphine, Elsa e Anjo, que fogem à norma pela sua apresentação e orientação sexual. Elsa e Anjo são homossexuais, ela assume-se e ele nega, até que a máscara que usa é retirada por Miguel. A partir deste momento, conta Françoise, Anjo “[a]dquiriu a perversidade chistosa dos pederastas. Perdeu toda a vergonha e ganhou o cómico heroísmo dos invertidos declarados” (Correia 1968a: 190). Marie Delcourt aponta que

A androginia ocupa os dois polos sagrados. Conceito puro, visão pura do espírito, ela surge com a carga dos mais altos valores. Actualizada num ser de carne e de sangue, ela é uma monstruosidade e nada mais; comprova a cólera dos deuses conta a comunidade que teve a infelicidade de a revelar; esta livra-se o mais rapidamente possível dos infelizes que a representam (1980: 72).

Anjo, Elsa e Françoise são as figuras em carne e osso que desafiam a norma. As palavras de Marie Delcourt estão maioritariamente focadas num período histórico, nomeadamente a Antiguidade, mas Natália Correia dá-lhe um novo rosto através destas personagens ainda incompreendidas. Anjo consegue ser, um pouco à imagem de Elsa, um ser completo, um ser andrógino.

O estado de androginia não anula as qualidades inerentes aos géneros mas reúne-as, dando forma a algo mais, um estado em maturação, androgínico, *uma simbiose dos dois géneros* que não depende necessariamente de uma outra orientação sexual. Este novo virar para individualidade, a identidade e busca da perfeição causa alguns impasses na verbalização dos resultados proveniente da fluidez de géneros e que de certo modo não corresponde ao neutro (realce meu, Ruas e Rabot 2012: 216)

Identificar o estado de androginia como “uma simbiose dos dois géneros” (*idem*) é, talvez, a melhor descrição para a relação final de Branca e Miguel. O casal português passa por momentos que me levam a identificar Branca como uma Grande Mãe, mas a possibilidade da androginia, correspondendo ao mito fixado por Platão é, de igual modo, aplicável. Na primeira análise, de forma propositada, deixei de lado certos comentários que Branca faz acerca do companheiro. Contudo, antes de me referir a Miguel, fale-se de Branca.

A narradora relembra o caminho percorrido até ao momento em que escolhe Miguel e enterra Manuel. António Quadros refere que

a vida era assimilada a um labirinto. *Peregrinar é errar* à procura do centro, centro absoluto, centro místico, ponto ómega onde o peregrino retoma a posse de si mesmo, reencontrando a comunicação com o Absoluto. Toda a peregrinação iniciática marcava a queda do homem e o seu desejo de regresso à pátria celeste. O homem parte e regressa à origem (*exitus, reditus*), cai no reino do transitório do não ser, assimilado nas tradições órfica e cristã aos infernos, aspirando a vencer as provas necessárias para a fazer ascender até à sua verdadeira morada (1992: 175-176).

Anjo, Manuel, Elsa, todos os locais por onde Branca vagueou, foram necessários para que ela chegasse à sua verdadeira morada. Sob uma perspetiva apocalíptica, nos sentidos de fim e de revelação, poder-se-á pensar nestas personagens como os anjos que abrem os selos da revelação de Branca. No início da narrativa, Branca, com 17 anos, surge como uma jovem incitada pela mãe a quebrar as normas da sociedade:

– Vai!... Vai!... Chegou a hora! Vai unir-te às humilhadas filhas da noite, tuas irmãs! Ao som dos tambores do sangue ide acordar a Grande Mãe! Quebrai o vidro tumular em que o tirano coroado de louro aprisionou a sua augusta ira! Chegou a hora! Libertai a fúria exilada nos cristais do seu sono milenário! Chegou a hora! Com o tirso do ódio excitai as matilhas do instinto! Lançai as

ágeis cadelas de Lyssa aos calcanhares do déspota solar! Que o seu poder decline e o cadáver seja de novo oferecido à vingativa rapina das bacantes! (Correia 1968a: 16-17).

Apesar da referência direta à Grande Mãe, é difícil fugir ao que está antes: “filhas da noite, tuas irmãs”, antíteses desse “déspota solar” (16). É Aristófanes quem apresenta a origem dos diferentes géneros: “o macho foi inicialmente um rebento do Sol; a fêmea da Terra; e da Lua, a espécie que reunia as características dos outros dois, dado que também a Lua partilha da natureza do Sol e da Terra” (Platão 1998: 52). Branca pode, portanto, ser identificada como um ser andrógino. Ao contrário de Anjo e Elsa, necessita de um outro ser, masculino, para se completar. Françoise diz a Branca: “[n]ão és uma verdadeira mulher” (Correia 1968a: 189), quando a encontra em Florença. Isto não parece ser dito com a intenção de ofender Branca, é uma constatação. Quando conhece Miguel, Branca refere que sente “que ele se apossava da minha vontade e desse sentimento resultava a noção de estar só no mundo com ele, o que estava longe de ser completamente agradável. Era uma espécie de angustiante plenitude” (21). Esta angústia parece ser transmitida ao campo sexual, quando Branca tem relações com Miguel, a jovem afirma que “a flor da minha sensualidade abruptamente se fechava para preservar algo que em mim devia permanecer inviolável” (22). Também com Manuel se manifesta este bloqueio:

Mas eis que do alto voo a que me guindara o sangue estimulado pelo pensamento que se obstinava em iludir-me, fazendo-me crer que algum dia, na entrega do meu corpo, eu saciaria a ansiedade de pertencer cegamente a um homem, se esvaía no fatal desfalecimento de me saber condenada a uma tenebrosa virgindade. De onde me vinha essa tristeza que de repente me separava do corpo que fora de mim via abandonado às tuas mãos estranhas e abusivas que ainda há pouco tempestuosamente tangiam harpas no meu sangue? (93).

Na próxima obra a estudar, *As Núpcias*, a virgindade da personagem feminina, Catarina, é abordada da mesma forma: apenas depois deste processo de *Bildungsroman* é quebrada (Correia 1992: 63). Ao longo de *A Madona*, Branca vai deixando pistas para a completude almejada. Num momento inicial da narração, Branca faz alguns apontamentos acerca de Miguel:

Ele enroscava-se no meu corpo como se quisesse adormecer dentro de mim. Eu ficava de olhos abertos, imobilizada para não despertar aquele corpo que jazia ali sem vida própria, como uma excrescência minha, uma doença dos meus ossos. Desmesuradamente insones, as minhas pupilas mergulhavam na escuridão do quarto e materializavam a minha vida com uma clarividência inexorável: «Já não te amo. Estou ainda há espera. Estou à espera que nasças.» (1968a: 55).

Branca coloca-se num ponto mais alto que os seus amantes – “[n]ão posso amar o que me é inferior” (187). Miguel é uma etapa deveras importante, tanto para que ela se assuma como Grande Mãe como para a obtenção do absoluto, através do Andrógino. Noutro momento, Branca, referindo-se a Miguel, confia: “[à]s vezes, como naquele instante, passava-me pela cabeça que ele era eu própria fora de mim na minha forma mais rebelde ao choque de esquadrihar a luz” (102-103). A própria voz de Miguel, em certos momentos, projeta em Branca a sensação de soar “como se saísse do meu útero, vinda de um filho que tinha medo de nascer” (68).

Analisemos agora Miguel. O próprio nome é uma referência bíblica:

[h]ouve uma batalha no céu. Miguel e os seus anjos tiveram de combater o Dragão. O Dragão e os seus anjos travaram combate, mas não prevaleceram. E já não houve lugar no céu para eles. Foi então precipitado o grande Dragão, a primitiva Serpente, chamado Demónio e Satanás, o sedutor do mundo inteiro. Foi precipitado na terra, e com ele os seus anjos (Apocalipse 12:7-9).

Comummente reconhecido como S. Miguel Arcanjo, é aquele que batalha diretamente com o Demónio, expulsando-o do reino celeste. A narrativa bíblica une o nome Miguel à salvação; em *A Madona*, a seu modo, Miguel é, também, a salvação. Se, como Ângela Almeida refere, Natália Correia “denunciou a morte da humanidade” e “restituiu a vida na plenitude de uma reintegração cósmica” (2005: 21), Miguel pode ser um Osíris que foi “[m]utilado, despedaçado”, que, “nas religiões mistéricas” representa “o deus morto e ressuscitado” (Chevalier e Gheerbrant 1997: 492-493). É Ísis quem traz Osíris de volta à vida, pois a deusa é “representada à procura de Osíris, irmão e esposo falecido – que ela ressuscita com o seu sopro” (378). Como Hilary Owen refere, “[t]he Osiris subtext is further underlined in *A Madona*’s closing passages as Branca

comments regarding Miguel” (s/d: 179-180). Miguel é descrito por Owen como “intellectually (...) emasculated” pois está “deprived of [his] phallic creativity” (181). Miguel é escritor, o que leva Hilary Owen a considerar que “[h]is “masculinity” is a relative, artistic positioning built on the sublimation of desire, rather than any authoritative statement of embodied, social experience” (s/d: 182). Branca cita uma passagem de uma oração a Osíris que partilhou com o Anjo: “«Considerai, ó deus, os poetas e os amantes cuja visão interior povoa o mundo de uma alegria que quer a eternidade. O globo contém a respiração à espera que esse mundo de imaginação seja verdade e as relações humanas tenham a beleza da poesia e do amor»” (Correia 1968a: 147-148). Será Branca a amante e Miguel o poeta?

Da mesma forma que Branca passa por um processo de conhecimento, tornando o romance num *Bildungsroman*, assim também Miguel. Encontram-se em Paris, separam-se “apaixonadamente” (157), para se reencontrarem, metamorfoseados, em Briandos. Miguel e Branca são, assim, um par andrógino.

Surgindo como o ser que foi separado, Miguel e Branca percorrem um caminho atribulado, juntos ou separados, até estarem prontos para se reencontrarem num “sonho de unidade primordial, de regeneração e de retorno à unidade” (Delcourt 1980: 108).

Branca descreve fisicamente Miguel: “há ainda as suas mãos de tocadora de harpa de fogo. Uma violenta fragilidade que revela o assomar da natureza feminina onde o macho começa a ser demais” (Correia 1968a: 19). Branca dá a entender que em Miguel há a possibilidade de uma abertura ao feminino, possibilitado pela profissão, escritor, ou pela hipótese de um retorno ao passado androgínico, como na Grécia Antiga onde “o feminino e o masculino fundiam-se de tal forma que se tornavam praticamente indistinguível” (Ruas e Rabot 2012: 215).

Se Branca vai para Paris em busca de “autenticidade” (Correia 1968a: 125), combatendo o sentimento de “plenitude angustiante” (21), Miguel, perto do fim do romance admite que “[o] que eu sentia”, depois do crime de Cécile, “era a necessidade de ser incompleto. Cumprir a minha incompletude nessa infinita procura de complementaridade que nos amarra ao ser menos destinado a completar-nos (...) A graça de nos manter incompletos, garantindo a plena atividade da nossa fábrica de sonhos” (225). Miguel também se refere a Branca no sentido de uma maternidade

incomum: “[u]ma amante querida que nos deixa expulsa-nos de um útero” (218). O tipo de maternidade a que Branca está destinada é, desde cedo na narrativa, exposto:

Uma ternura visceral inunda-me o coração e reaviva um pensamento que eu secretamente alimentava quando no colégio ouvia as outras raparigas dizer que iam casar e ter filhos. «Ter um filho?! – pensava eu – só se for do Espírito Santo!...»

Presumo que os meus germes de mulher me assinalavam uma maternidade mais transcendente e necessária do que aquela que brota dos filhos nascidos da carne como as crias paridas pelas vacas. Um sentimento de que a vinda de Miguel me fizera tomar consciência (131).

Ísis é irmã e esposa de Osíris, recolhe os seus pedaços e insufla-os com o sopro da vida. É depois desta morte e renascimento que Osíris se transforma no senhor dos mortos. Miguel está quebrado; o crime que viu acontecer sem colocar um travão deixa-o desnorteado, mas dá-lhe a coragem de ir procurar Branca. Ouvindo todo o relato e sem saber o que responder, Branca simplesmente diz: “[a]mo-te (...). Oh Miguel... Nunca te amei tanto” (227). Nesta sequência, Branca finalmente se dá ao homem:

[q]uando atingimos o paroxismo descobri que me entregara sem reservas ao prazer. O meu espírito não se retraía como dantes, dando-me a sensação de que um elemento puritano intervinha na minha sensualidade, repreendendo a carna que se excedera, o que me causava uma incompreensível angústia. Súbitamente decifrei o mistério dessa novidade. Pela primeira vez sentia que não estava a cometer um pecado. Era isso. Tudo se esclarecia. A minha dádiva era um supremo acto de compaixão. Entregando-me compassivamente eu realizava um acto de pureza (228-229)

Branca entrega-se, por fim, a Miguel. É ele a parte que foi separada por ordem de Zeus. Deve recordar-se uma conversa entre os personagens, talvez anos antes:

- Oh, Miguel, porque havemos de ser tão infelizes?

- Porque nos amamos e ambos tememos que o outro não seja um deus.

Pronunciou religiosamente estas palavras como se se distanciasse por um caminho que conduzia ao limiar de algo veladamente sagrado. Não era a primeira vez que Miguel me provocava a sensação de suspeitá-lo misticamente ligado a uma estranhíssima religião onde as forças extremas, o sórdido e o sublime se fundiam numa única e inomeável divindade. O que mais me



perturbava é que não havia qualquer espécie de duplicidade moral nesta sua forma de tocar os dois polos da alma. Dir-se-ia que o seu espírito tinha um perpétuo movimento circular que incessantemente abrangia o superior e o inferior (103)

Hilary Owen aponta que “Branca and Miguel point towards the fantastic and phantasmatic nature of sexual identification beyond the limits of the law, as a source of subversive and creative inspiration” (s/d: 184). Branca é a amante e Miguel o poeta, filho e amante, aquele que diz: “[e]screver! Merda para a literatura! – bradará ele, magnífico no seu fracasso” (Correia 1968a: 239). A emasculação intelectual de Miguel mantém-se, mas sobrevive uma inspiração de ambos. A inspiração e a certeza de serem um deus andrógino dividido por Zeus levam Branca a terminar o romance: “E essa é a razão porque eu vou procurar os pedaços do meu filho e amante espalhados por toda a face da Terra. Até que os céus chovam leite” (Correia 1968a: 240).

### 3. *As Núpcias*

*As Núpcias* (1992) é uma das obras mais polêmicas de Natália Correia. Abordando um tema tabu – o incesto –, a autora açoriana apresenta uma linguagem entre o místico e o profano. Tal como *A Madona*, esta obra foi já estudada quanto ao tema da Grande Mãe (I. 2), surgindo, novamente, no Andrógino.

Relembrando o enredo, o leitor depara-se com os irmãos Catarina e André. Em pequenos, “educados sob a asa do avô” (Coelho 1992), um homem “que mandara erguer o templo no pinhal segundo uma arte de construção que traduzia o conjunto de todas as virtudes de uma irmandade esquisita a que ele pertencia” (Correia 1992: 21), foram apresentados às ideias desse avô. Este templo simboliza a Totalidade, a força do Amor, local onde “Irmão e Irmã cumprem os rituais sagrados da sua conjugação no ser duplo de asas resplandecentes (...) pois que recebem a graça de ascenderem à comunhão inefável no mistério da união sexual” (47). Segundo Tereza Coelho, *As Núpcias* é

um romance iniciático, em que episódios mais ou menos profanos, que oscilam (perigosamente) entre o corriqueiro e o grandiloquente, alternam com uma parte teórica constituída por páginas de doutrina esotérica, que surgem coligidas sobre a designação de “Livro das Ensinoas” (mas distribuídas ao longo do texto segundo o modelo da sanduíche, se quisermos ser rigorosos: todas juntas é que são o “Livro das Ensinoas”, mas em separado vêm a explicar cada capítulo) (1992).

Certamente a inclusão desses capítulos amplia o misticismo da narrativa. Os irmãos, já adultos (Catarina tem “trinta e quatro anos” [Correia 1992: 63]), seguem caminhos diferentes. André está casado com Guida, com quem tem um filho, Pedrinho. Já Catarina é casada com Leonardo. Estes viveram no Brasil por algum tempo, voltando, definitivamente, na época do Natal.

Leonardo é apresentado como um dos “ratos que”, depois da revolução do 25 de Abril, “abandonaram a pátria naufragada pela praia carioca” (23). Desde que o conheceu, Leonardo é, para André, um “maldito profanador do templo” (22). Com a separação dos irmãos, André conhece Guida, tornando-se “molemente dependente da firmeza com que a Guida resolvia tudo” (31).

A relação dos irmãos preenche o ideal da androginia. O incesto e a sua divinização são assumidos desde o início com os diversos pareceres (7-9). Contudo, antes de referir a relação dos irmãos, será importante referir-me a Guida. Anteriormente, classifiquei-a como uma Grande Mãe, embora inferior a Catarina. Também relativamente à Androginia terei que incluir as duas mulheres, embora que em níveis diferentes. Atentemos na descrição de Guida feita por André

[u]m corte de cabelo masculino que deixava à vista uma nuca grossa e rija. As ancas adelgaçadas. As nádegas firmes. As coxas longas e sóbrias. Uma estrutura óssea viril (...)  
(...) aos poucos, fora-se sentindo molemente dependente da firmeza com que a Guida resolvia tudo. Até o casamento (...) fora uma ideia dela (...).  
(...) «Sou o ombro varonil em que te apoias, mas para te provar que sou também mulher, vou ter um filho teu.» (...).  
(...) ela tornara-se cada vez mais o homem da casa. De modo que ele já não sabia em que sexo a situar (31-32).

Guida é um ser forte, independente e decidido, mostrando que os “[t]rços do comportamento tipicamente masculinos, tais como (...) a independência e a dominância (...) fluem de um polo para o outro, em função das necessidades que o quotidiano e as novas práticas de vida exigem” (Ruas e Rabot 2012: 215). A vida de Guida com André exige-lhe que “vista” o papel de “homem da casa” (Correia 1992: 32). Aos olhos dela, André era frágil, “ela bem conhecia a sua fragilidade e amava-o porque eram as fraquezas dele que a faziam sentir-se forte” (58).

No “Livro VI das Ensinanças”, há a referência à “Mulher Varonil”, “Mulher Fállica” e “Mulher-Pai” (55). Segundo o “Livro”, a Mulher Varonil “julga ter chegado o momento de despir a clâmide masculina”, contudo, ouve o Espírito, voltando “a vestir a clâmide masculina” (*ibidem*). Ao contrário de Leonardo, personagem demasiado mundana, com uma conotação negativa<sup>12</sup>, Guida surge como protetora da união mística

---

<sup>12</sup> Desde o início da narrativa, o leitor terá tendência para apoiar as opiniões do protagonista. Leonardo é apontado como um “rato” (Correia 1992: 23); aquele que fala “vulgaridades de beatério de rosário e pagela” e é um “estranho vindo da terra dos espectros” (38); o representante do “malogro de violador inato” (63-64); aquele que tenta esconder a verdadeira causa de morte da esposa “por um obscuro instinto de defesa” (118); “padecia a urgência de se ver livre do seu cadáver” (119), pois não sofria pela morte de Catarina, apenas temia as repercussões do ato na comunicação social.

dos irmãos. Mesmo sabendo da traição de André, Guida decide ficar pois “[p]rotegê-lo era o percurso da sua vida e a finalidade do seu destino” (59).

Esta mulher, que André tem dificuldade em situar sexualmente, adota um papel protetor em relação ao companheiro e à cunhada. A ligação dos irmãos era demasiado forte, era a “parte misteriosa” de André, “[a]quela que não deixava que tu me amasses como eu queria ser amada” (86). O disfarce sexual de Guida, tomando-a como a Mulher Varonil, poderá ser explicado “como uma *habilidade para desviar os espíritos malignos*” (realce do autor, Delcourt 1980: 12). Levada pelas exigências da vida, Guida pratica um tipo de “androginia simbólica” que “devia ter um valor positivo e benéfico” (*idem*: 31). É inegável a presença e participação de Guida nos mistérios dos irmãos. Seguindo ainda o raciocínio de Marie Delcourt, Guida preenche a figura do “[h]ermafroditas”, pois, este “não é um deus do casamento concebido como um contrato, mas protege as uniões; e, nas iniciações arcaicas que assinalavam a entrada na classe núbil, ele era alusivamente representado por disfarces sexuais” (95).

A presença mais forte, ao nível da androginia neste romance, é, certamente, a relação de André e Catarina. A obra abre com palavras da própria autora: “[c]onsumada que é a Pátria, falta dizer a Mátria para que na pele do Tempo os amantes escrevam o nome da Realidade Unificante: FRÁTRIA” (Correia 1992: 5). Segundo Fernando Dacosta, a Frátria será “símbolo de fraternidade, de igualdade, de equidade” (2003: 9). A Mátria é afirmada por Guida e Catarina, independentemente do poder de cada uma.

Instaurar a Frátria, em *As Núpcias*, passa, segundo “as ciências profanas”, pelo “instinto natural” para o incesto, que “está ligado à conquista do poder mágico” (Correia 1992: 7). A magia está ligada à Realidade Unificante:

[o]s mágicos tentaram pôr ao seu serviço uma síntese de forças que representavam uma totalidade poderosa. É por isso que eles invocam com frequência casais deus-deusa, muitas vezes compostos artificialmente (...).

(...) a Obra exige a síntese dos contrários (...). A união do irmão e da irmã simboliza este retorno à unidade primordial (Delcourt 1980: 127-129).

No “Livro II das Ensinanças” pretende-se retornar a esta unidade primordial, um estado de perfeição apenas alcançado através da síntese dos contrários:

E recuando às névoas da origem, ascende ao firmamento da que é macho e fêmea. (...). A divindade bissexuada, de que emana a conjunção de homem e mulher em que, à sua imagem e semelhança, o feminino está no masculino e o masculino no feminino. Tal é a criatura originária que mais vivamente remanescendo na consanguinidade do Irmão e da Irmã, neles se faz carne e sangue. Louvado seja o Amor que tecendo o laço que os reúne põe na sua união a força divina que refaz o ente total!

Glória a Ísis e Osíris que em suas santas núpcias restauram esta alvorada do ser! (Correia 1992: 19-20).

Analisemos esta proposta de ensinamento por partes. Diz-se: “o feminino está no masculino e o masculino no feminino” (*ibidem*). A influência das partes em vista da androginia “sugere a combinação de atributos femininos e masculinos (...) para a (...) busca do equilíbrio libertador (...) como se a aspiração máxima fosse um estado de perfeição divinal” (Ruas e Rabot 2012: 221). Esta perfeição não seria um estado inteiramente novo, uma vez que seria uma recuperação de um passado imemorial. Diz Marie Delcourt que “[t]odas as religiões jogaram com a ideia de uma confusão primitiva (...) Deus, antes de começar a criar, separa. Um andrógino primordial simboliza, portanto, a união dos complementares e a unidade original à qual o mundo poderá voltar talvez um dia. A síntese chinesa do Yang e do Yin equilibra os dois princípios” (1980: 113-114). Também Zeus decidiu dividir os seres andróginos, antes que estes se voltassem contra os deuses, tal o poder do andrógino (Platão 1998: 52).

O equilíbrio é algo que, na sua produção poética, Natália Correia parece almejar. Em *O Armistício*, escreve a poeta: “Deus e o Diabo! Que primária contradição! Que intolerância de rudes extremismos! (...). Rejeitemos decididamente esse radicalismo indecente que nos exorta a dar à luz o que é da luz e às trevas o que é das trevas. Porque as trevas estão na luz como o *Yin* está no *Yang*; e a luz está nas trevas como o *Yang* está no *Yin*” (1985: 223-224). A linguagem da androginia pode ser usada por Natália como representação da “inteireza, o divino – pagão/cristão” (Magalhães 2004: 68) e como forma de derrubar “a análise por oposição”, criando um “mundo social flexível mas certamente mais complexo” (Ruas e Rabot 2012: 220-221).

Ísis e Osíris são o par divino de eleição para a composição desta obra. Enquanto irmãos, reafirmam as ciências profanas que, pela voz de Marcel Mauss, afirmam que “o incesto é muitas vezes regular entre o rei e a rainha” (Correia 1992: 7), “a fim de conservar a pureza do sangue” (Delcourt 1980: 129), imitando a origem das coisas onde “há o incesto da terra e do céu” (Correia 1992: 7). Parafraseando o mito, a morte e desmembramento do corpo (perdendo a parte fálica) de Osíris são a provação que o par divino tem de passar para se assumir como os deuses maiores do panteão egípcio. Catarina e André também passam por provações, sendo que, chegada a morte, serão “chamados pelos seus nomes próprios: Ísis e Osíris” (130).

Como já referi, Guida age como protetora da união dos irmãos, não por Catarina, mas por André, numa espécie de missão que ela acata. O Velho transmite os saberes, em forma de histórias, a Catarina, por ela ser mais velha, pois “cumpria-lhe, não fosse ele morrer, dá-las a conhecer ao irmão quando ele estivesse em idade de ela o chamar para a luz” (21). O Velho iniciou Catarina nestes mistérios e ela terá que iniciar André. O caráter “iniciático” (Coelho 1992) deste romance é, assim, confirmado.

As provas de André começam no verão em que Catarina conhece Leonardo e se beijam no templo. Ao ficar ao lado de Leonardo, Catarina dita o início da separação dos irmãos (Correia 1992: 23). Neste tempo separados, André conhece Guida, casam, têm um filho e, antes do regresso de Catarina, sobreveio a “inibição sexual” (33), forma de purificação do corpo através da abstinência (35), antes de se unir à irmã.

Por sua vez, antes de se tornar Ísis, Catarina tem de passar por provações. A separação imposta pelo seu estatuto de namorada e esposa de Leonardo, separam-na de si mesma e do irmão (26). Quanto ao casamento, afirma que “sentira-se levada por uma força que lhe dirigia a vontade, impondo-lhe esse casamento como um acto que lhe era exigido num caminho de provas” (43).

O caminho que percorreram separados termina no Natal, “[a] farsa dos bons sentimentos prescritos pelo calendário” (37). Apesar de participarem no ritual, André e Catarina partilham um olhar crítico sobre o ritual cristão – tão à imagem do Menino Jesus de *Onde Está o Menino Jesus?* (Correia 1987: 13). Durante a ceia de Natal os irmãos trocam um olhar, “oprimidos pela falta (...) do Velho. E viam-no ali sentado no centro da mesa, (...) quando erguia o copo para brindar ao *Natale Solis Invicti*” (Correia

1992: 38). Sozinhos, já toda a família se tinha recolhido, Catarina diz a André: “não vou perder-te outra vez” (42). No dia seguinte, os irmãos estão no templo, onde se beijam:

- Estou a ouvir-te. Tu dizias: este é o lugar onde o irmão e a irmã celebram o rito da unidade original à qual o mundo voltará um dia.

Um arrepio comum uniu-os na vertigem do mistério em que se afundavam e as suas bocas foram-se aproximando, até que se juntaram num contacto que lhes afogueou as entranhas (45)

A possibilidade de retorno à unidade original é um retorno à idade primeira descrita por Platão (1998: 51-52). Desta forma, poderemos pensar num tipo de “crescimento que adopta a forma de espiral”, que promove “a importância da tribo e a bricolage mitológica” (Maffesoli *apud* Ruas e Rabot 2012: 214).

Se “o homem só se torna verdadeiro quando imita o deus que é” (Correia 1992: 13), ao envolverem-se sexualmente, Catarina e André conhecem “o êxtase supremo e os deuses estão contentes” (49). Os “ardores” da paixão dos irmãos “eram percorridos por sopros de uma grande pureza que impregnava o seu amor de uma sublime espiritualidade” (50).

“[O]s crimes proibidos por lei são crimes que a maioria tem tendência natural a cometer” (Frazer *apud* Correia 1992: 7), assim se inicia o discurso das ciências profanas antes da narrativa. Catarina é a que mais parece temer as repercussões deste ato: “[s]eremos criminosos?” (Correia 1992: 52). André parece investido de uma certeza quase divina ao responder à irmã: “[t]odo o amor é incestuoso. Os amantes procuram a consanguinidade. Quando ela existe é a loucura do amor vivido na verdade suprema de uma perdida integridade. A quintessência da rebeldia do amor à ordem decaída de que somos reféns. Por isso o poder pôs o estigma da malignidade no incesto e condenou-o à interdição” (52-53). Esta “perda de integridade” (52) pode ser uma referência a esse “terceiro género que partilhava das características de ambos, género hoje desaparecido” (Platão 1998: 51).

Num capítulo mais focado em Leonardo, o leitor tem acesso a dados sobre Catarina. Segundo o esposo, o desapego sexual de Catarina

era o remate neurótico de uma inviolável castidade que sempre emanara dela e que já no tempo em que a namoriscava lhe inculcia a impressão de que ela era impossível. E depois, mesmo nos momentos de maior intimidade dos seus corpos, Leonardo tinha a sensação de que ela mantinha incólume a virgindade com que viera para os seus braços (Correia 1992: 63).

Esta situação é ampliada pela “indisponibilidade do seu ventre para gerar era outra forma cruel de ela lhe dar a conhecer a retenção da sua virgindade” (64). Ao contrário da virgindade em Branca, que desde cedo nota que os seus “germes de mulher [lhe] assinalavam uma maternidade mais transcendente e necessária do que aquela que brota dos filhos nascidos da carne como as crias paridas pelas vacas” (Correia 1968a: 131), para Catarina, a perda da virgindade é marcada por uma gestação, prontamente interrompida.

Como o “Livro VIII das Ensinanças” refere, “interdita é a procriação aos dois pólos sagrados que formam a totalidade, pois não pode esta reproduzir noutro ser a sua natureza sem perder uma parcela de si mesma” (Correia 1992: 69). André partilha da opinião do Livro, pois, segundo o irmão, “[o]s amantes absolutos não se reproduzem” (71). Como Manuela Ruas e Jean-Martin Rabot apontam, o andrógino “só poderá permanecer mantendo-se numa espécie de “substância amniótica” da castidade. O acto sexual mataria o andrógino porque teria que sucumbir a um sexo” (2012: 220). Recorrendo a um “aborto de vão de escada” (Correia 1992: 72), Catarina entra num estado depressivo que preocupa Leonardo. Sabendo da sua incapacidade de comunicação com a esposa, Leonardo pede ajuda a André: “[c]onto contigo. Se não fores tu a fazer o milagre, não sei como vai ser” (78). Contudo, Catarina afirma ao irmão que “[o]s médicos não podem fazer nada por mim, ou antes, por nós. Só eu me posso salvar, salvando-te” (79).

A nova separação dos irmãos foi ditada por este estado de Catarina. Sendo a representante da “natureza feminina da Sabedoria que tem a chave do segredo do Universo” (21), compreende a forma de acabar com a maldição e ser a eterna amante do irmão: a morte.

No mito do andrógino fixado por Platão, depois da divisão do ser duplo, “cada metade, com saudades da sua própria metade, se lhe reunia: estendendo as mãos em volta, enlaçadas uma na outra, não mais aspiravam do que fundir-se num só ser!



Começaram, assim, a sucumbir à fome e à inacção geral, porque se recusavam a fazer fosse o que fosse uma sem a outra” (1998: 53-54). Reunindo-se com o irmão, Catarina declara: “já não temo a maldição. Visto a minha túnica de réproba e avanço para o extremo inviolável da paixão. Chamam-lhe a morte. Aí serei tua para sempre” (Correia 1992: 90). Confiando que “o amante não tardaria a juntar-se-lhe” (97), Catarina organiza “com o à-vontade (...) o ritual do seu suicídio. Mais do que à-vontade. Alegria. (...) Tinha urgência de nascer no outro mundo” (102). Deixando uma carta a Leonardo e outra a André, Catarina suicida-se.

Sem nada desconfiar, André toma conhecimento da “missão que o Velho lhe legara através da irmã: «(...) O objectivo do irmão é construir o Templo»” (107). A descoberta da sua missão é paralela ao momento da morte de Catarina. À vista da irmã já morta, André “[q]uedou-se maravilhado na contemplação daquela fantástica beleza em que pousava uma centelha da majestade do divino. Porque contemplando-a tinha a sensação de ver a totalidade” (119).

Esta perfeição do ser andrógino não pode realizar-se totalmente estando um vivo e outro morto. Para André, “a enormidade da amada morta tudo eclipsava e mais nada, mais ninguém existia” (126). Ele é “arrebataado, como um sonâmbulo, pela vontade da morta” (127).

Uma personagem aparentemente acessória que revela a sua importância vital no final do romance: Aurélia. É a empregada de família que, no Natal, surge a “lambuzar com uma enfiada de beijos o papudo bebé aninhado nas palhinhas” (16). Tal como André, a velha empregada não vai ao funeral de Catarina. Encontram-se na casa da mãe de André. Lá, para assombro deste, Aurélia entrega-lhe um caderno, escrito pelo Velho, para ela “o dar a um dos netos quando o outro morresse” (134):

Foi quando Aurélia entrou. Vinha irreconhecível, hierática, num passo processional. A sua face engelhada alisara-se numa cera em que transluzia uma diáfana luminiscência. Como uma estátua movente, emissário de um mundo remoto (...).

A velha retomou a sua postura de ídolo em cujas órbitas se incrustava agora a ternura de uma sagrada maternidade e saiu pausadamente, deixando a André a impressão de que, cumprida aquela missão, se ia desfazer num fumo espiritual (*idem*).

Não temos acesso à descrição de Aurélia. Num primeiro momento, pensar-se-ia ser uma personagem semelhante a Gertrudes, de *A Madona*, personagem que mantém uma certa linha tradicional, quando se dirige a Branca com “um tom imperioso dirigido às [suas] responsabilidades de última guardiã do decrépito conceito de honra” (Correia 1968a: 135). Poder-se-á sugerir que, a par de Guida, Aurélia seja uma espécie de “[h]ermafrodita”, pois, este “protege as uniões; e, (...) era alusivamente representado por disfarces sexuais” (Delcourt 1980: 95).

André escolhe o caminho da morte. Tomando uma caçadeira, segue as instruções da voz que ouve dentro de si: “[s]ó rebentando com esses miolos enganados pelas sombras da terra do castigo, o desocultarás [o mundo onde ela te espera]” (Correia 1992: 137).

O desenlace da obra é funesto “para os não iniciados (...), para os iniciados nem por isso” (Coelho 1992), uma vez que retomaram à unidade primordial. Neste romance, a morte é representada como uma recompensa pelo que sofreram nessa terra do castigo onde Catarina e André não poderiam ser os deuses que almejavam ser.

No “Livro I das Ensinanças”, o narrador afirma perante o leitor que “o homem só se torna verdadeiro quando imita o deus que é, adormecido no sarcófago do seu corpo” (Correia 1992: 13). André, tomando conhecimento da sua própria divindade, num momento de dúvida de Catarina, afirma-lhe: “[e]nsinaste-me o direito de eu ser igual aos deuses. Nada nos pode separar. Nem a morte” (75). Este amor andrógino, notando que não tem espaço no mundo em que vivem, leva os amantes, com um sorriso, para o final. Aí, o narrador finda a sua lição no “Livro XVI das Ensinanças”:

- Agora sabes que o teu corpo não passava do invólucro de um ser divino. No horror das trevas, acendeu-se, no mais íntimo do teu ser, a luz que te torna o próprio deus. Está preparada a tua alma para a revelação dos mistérios. Purificado pela perfeita observância dos mandamentos do Amor, ascendes à esfera do Verbo Luminoso em que tu e a tua Amada são chamados pelos seus nomes próprios: Ísis e Osíris (130).

Natália Correia escreve que “o amor rasga, porém, caminhos de luz, pelos quais os grandes amorosos se aproximam em rodeios dançantes da arca da aliança analógica dos contrários: o Andrógino. «Eu sou tu», canta ao ouvido do amante a amada, «sereia

reveladora das harmonias»” (1972b: 197). A autora também refere que “[q]uem morre por aquilo que acredita, morre para transformar o mundo” (1971: 240). É em *As Nupcias* que, a meu ver, a autora confirmou estas palavras. Catarina, morta, cantou o canto das sereias que chamou André para a sua companhia, morrendo os dois por algo em que acreditaram: a sua faceta de deus andrógino, Ísis e Osíris reencarnados.

## Conclusão

Creio num engenho que falta mais fecundo  
De harmonizar as partes dissonantes,  
Creio que tudo é eterno num segundo,  
Creio num céu futuro que houve dantes.

Natália Correia (1990)

Na introdução de Natália Correia a *Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses*, lemos:

Não é por acaso que aludimos ao mito do andrógino que Júpiter separou em sexos porque temia que eles conquistassem o céu. Se transpusermos este mito para a sociedade terrena sujeita ao poder teocrático que se autoriza com a autoridade divina, é-nos dada a razão de uma persistente oposição à unificação do separado que, uma vez reunido, é mais forte que a divindade assumida no poder absoluto e repressivo. Eis o motivo por que o amor é concebido como agente de subversão, e não é outro o significado do par Tristão e Isolda, cuja paixão é o entusiasmo da impossibilidade social de o amor triunfar (1970: 20).

Em todas as obras estudadas o amor surge, unindo aqueles que se separaram. A força feminina, a divindade masculina, unindo-os num amor puro, andrógino, afinal “as coisas só se revelam inteiramente no seu oposto, visto que com ele são unos” (Correia 1993a: IV). Se a androginia é a possibilidade de quebrar com a “dualidade opositiva dos géneros” (Ruas e Rabot 2012: 221), Natália cria um universo poético onde surgem personagens díspares, com o intuito de passar uma mensagem maior: “os homens só serão unidos quando acreditarem em todos os deuses” (Correia 1955: 226).

Acreditar em todos os deuses não parece ser essa a mensagem mais forte. Em *As Núpcias*, último romance de Natália Correia, lê-se que “o homem só se torna verdadeiro quando imita o deus que é” (1992: 13). A divindade aparece aqui como forma de equidade. O respeito que é guardado relativamente às divindades deve ser o respeito que os homens devem uns aos outros.

É preciso o passado para interpretar e compreender o futuro; afinal, “como interpelar o destino se sem passado não há futuro?” (Correia, *apud* Monteiro 2010: 106). Se, como apontou Dalila L. Pereira da Costa, como se procede “à destruição da História” (1984: 11), de forma a recomençar um novo ciclo, a autora açoriana apresenta o arquétipo feminino e o arquétipo masculino como reminiscências desse passado a destruir. Estes arquétipos fazem parte da “memória e realidade histórica” (*ibidem*) portuguesa. Arquétipos a destruir, de alguma forma gastos, herdados através dos séculos, portanto presentes na memória coletiva.

Quanto às teorias do Abade Joaquim de Flora reconhece-se que “o trinitarismo histórico é sem dúvida a ideia mais importante” (Mourão 2010: 127). Joaquim de Flora vê a história de um ponto de vista tripartido: a idade do Pai, a idade do Filho e a idade do Espírito Santo, uma terceira etapa, que será eterna. As diversas leituras feitas à obra do Abade revelaram diversas formas de entender as suas palavras. Assim, também aqui se tenta uma forma trinitária – tríplica – de ver o mundo literário de Natália Correia. A primeira idade aqui sugerida é a da Mulher, arquétipo da Grande Mãe; a segunda idade, a atual, a idade do Homem, arquétipo de Cristo; a terceira idade, a que será eterna, a do Andrógino.

O Andrógino representa um passado ainda mais longínquo seria o que nos é descrito por Platão: “os seres humanos encontravam-se repartidos em três géneros (...) macho e fêmea (...) [e] um terceiro que partilhava das características de ambos” (1998: 52). Este ser surge como símbolo da totalidade. O andrógino parece representar na obra de Natália uma ideia de plenitude, de vitória do amor, utilizando os contrários como forma de reconhecer a totalidade.

Sendo este um percurso novo ou um retorno a um tempo histórico, representam, na obra de Natália Correia

a viagem heteronímica interior, necessariamente ascética e espiralada, viajando no plano transversal das épocas e dos factos, das civilizações, das ideologias políticas, filosóficas e religiosas, da estética, das correntes e dos géneros literários, a fim de poder compreender qual a razão para o desencontro existente entre *O Mesmo e O Outro*, quer no que respeita à individualidade humana, quer no que se refere aos todos colectivos. Re-estabelecendo as pontes

primordiais, tornava-se possível fundir o que ilusoriamente fora separado pelo homem histórico (Almeida 2005: 20-21).

Reestabelecer pontes primordiais, partindo “das antíteses / Para o Absoluto” (Correia 1955: 67), é a proposta de Natália. Recuperar o passado, lembrando-o, de forma a que não se cometam os erros aí feitos. Uma viagem interior aliada a uma viagem literária que leva a autora a procurar a autenticidade, a totalidade e a abolição de contrários. Para si, os contrários não serão forma de opor, mas sim uma forma de compreender a totalidade significativa dos dois termos.

“Consumada que é a Pátria, falta dizer Matria para que na pele do Tempo os amantes escrevam o nome da Realidade Unificante: FRÁTRIA” (Correia 1992: 5), assim Natália inicia o seu último romance, *As Nupcias*. Neste, a Totalidade é alcançada. No conjunto das obras, a autora encontra a totalidade. Uma totalidade mágica, onde os géneros se misturam, não se anulam. Afinal, não foi esta a proposta de Natália Correia: “harmonizar as partes dissonantes” (1990: 392)?

## Bibliografia

### 1. Natália Correia

#### 1.1. Ativa

CORREIA, Natália

- 1945 *Grandes Aventuras de um Pequeno Herói*; ed. ut.: Lisboa, A Bela e o Monstro, 2013.
- 1946 *Anoiteceu no Bairro*, Lisboa, Casa do Livro.
- 1947 “Breve história da mulher”, in CORREIA, Natália, *Breve História da Mulher e outros escritos*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 2003.
- 1955 *Poemas*; ed. ut.: *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias I*, Lisboa, Círculo de Leitores: 43-121: 1993.
- 1961 “A minha poesia está ligada aos grandes momentos da vida colectiva”, entrevista concedida a Bruno da Ponte; ed. ut.: AA.VV., *Entrevistas a Natália Correia*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira: 19-23.
- 1968a *A Madona*, Lisboa, Editorial Presença.
- 1968b “Barbo”, *Terrestres e Estranhos – Antologia Panorama Antecipação*, coord. Robert Silverberg e Lima Rodrigues, ed. Galeria Panorama, Lisboa, 1968; ed. ut.: *Contos Inéditos e Crónicas de Viagem*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 2005: 61-75.
- 1969a *O Encoberto*; ed. ut.: Lisboa, A Bela e o Monstro, 2014.
- 1969b “A escritora e a mulher”, entrevista concedida a Edite Soeiro; ed. ut.: AA.VV., *Entrevistas a Natália Correia*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira: 37-47.
- 1970 *Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses*, ed. ut.: 3ª ed., Lisboa, Editorial Estampa, 1998
- 1971 “Uma pergunta”, jornal *Notícia*, Angola, 3 de julho de 1971; ed. ut.: *A Estrela de Cada Um*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira: 239-240, 2004.
- 1972a “O corvo em vez da pomba”, *A Capital*, suplemento *Literatura e Arte*, Lisboa, 28 de junho de 1972; ed. ut.: *A Estrela de Cada Um*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira: 161-163, 2004.
- 1972b “O Eros Surrealista”, *A Capital*, suplemento *Literatura e Arte*, Lisboa, 30 de agosto de 1972; ed. ut.: *A Estrela de Cada Um*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira: 195-197, 2004.
- 1983a *A Ilha de Circe*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Editorial Notícias, 2001.
- 1983b “A missão da mulher é assombrar”, entrevista concedida a Antónia de Sousa; ed. ut.: AA.VV., *Entrevistas a Natália Correia*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira: 49-71.
- 1985 *O Armistício*; ed. ut.: *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias II*, Lisboa, Círculo de Leitores: 219-299: 1993.
- 1987a *Onde Está o Menino Jesus?*, Lisboa, Edições Rolim.
- 1987b “Memórias de uma tia tonta”, *O Jornal*, Lisboa, 15 de maio de 1987; ed. ut.: *Contos Inéditos e Crónicas de Viagem*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 2005: 85-98.
- 1988 *Somos Todos Hispanos*; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Editorial Notícias, 2003.
- 1990 *Sonetos Românticos*; ed. ut.: *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias II*, Lisboa, Círculo de Leitores: 325-392: 1993.
- 1992 *As Núpcias*, Lisboa, O Jornal.

#### 1.2. Passiva

Agência Lusa

- 2004 “O primeiro romance de Natália Correia, "Anoiteceu no bairro", é reeditado esta semana pela Editorial Notícias, na colecção "Livros de Natália", dedicada à obra da escritora.”, [www.rtp.pt/noticias/cultura/primeiro-romance-de-natalia-correia-regressa-as-livrarias\\_n152593](http://www.rtp.pt/noticias/cultura/primeiro-romance-de-natalia-correia-regressa-as-livrarias_n152593) (acesso em 15/01/17)

ALMEIDA, Ângela

- 2005 “Introdução” a AA.VV., *In Memoriam de Natália Correia*, coord. Ângela Almeida e Francisco Rego Costa, Ponta Delgada, Fórum Culturas, AçorPlus: 13-22.

COELHO, Tereza

- 1992 “A revolução nupcial” recensão crítica a *As Núpcias*, de Natália Correia, Suplemento Leituras – Público 04-09-1992, <https://od.lk/f/N184MjM2Mzg0NF9Gbm9GSQ#> (acesso em 26/02/2017).

DACOSTA, Fernando

- 2003 “A natalidade em Natália” in AA.VV., *Natália Correia, 10 Anos Depois*, org. Cristina A. M. de Marinho, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto: 9-18.

FRANCO, José Eduardo, e MOURÃO, José Augusto

- 2005 *A Influência de Joaquim de Flora em Portugal e na Europa: escritos de Natália Correia sobre a utopia da idade feminina do Espírito Santo*, Lisboa, Roma Editora.

KONG-DUMAS, Catherine

- 1984 recensão crítica a *A Ilha de Circe*, de Natália Correia, *Colóquio / Letras*, nº 81, setembro: 85-86, <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=81&p=85&o=p> (acesso em 04/11/2016).

MACHADO, Ana Maria

- 2014 “Uma narrativa de redenção”, *Público*, 05/01/2014.

MAGALHÃES, Isabel Allegro

- 2004 “Rastos bíblicos na obra de Natália Correia”, *Scripta*, Belo Horizonte, v. 8, nº 15: 64-78, <http://200.229.32.55/index.php/scripta/article/view/12569/9871> (acesso em 29/09/2016).

MAGALHÃES, Jorge Eduardo

- 2001 “O Encoberto: a comédia do impostor”, *Vernaculum*, v. 2, nº 1 (2010), <http://seer.ucp.br/seer/index.php?journal=vernaculum&page=article&op=view&path%5B%5D=901> (acesso em 21/09/2016).

MARQUES, Paulo

- 2008 *Natália Correia: ó Subalimentados do Sonho! A poesia é para comer!: 1923-1993*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira.

MONIZ, António Manuel de Andrade

- 2010 “O canto dos deuses na poesia de Natália Correia”, in AA.VV., *Natália Correia - A Festa da Escrita*, coord. Maria Fernanda de Abreu, Margarida Fernandes, Rosa Maria Goulart, José Augusto Mourão, Lisboa, Edições Colibri: 93-103.

MONTEIRO, Paulo Filipe

- 2010 “Orfeu, Circe e ecrã”, in AA.VV., *Natália Correia - A Festa da Escrita*, coord. Maria Fernanda de Abreu, Margarida Fernandes, Rosa Maria Goulart, José Augusto Mourão, Lisboa, Edições Colibri: 105-124.

MOURÃO, José Augusto

- 1988a “A sedução do múltiplo. Natália Correia: literatura e paganismo”, *Colóquio / Letras*, nº 104/105, julho: 85-92, <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=104&p=85&o=p> (acesso em 04/11/2016).
- 1988b recensão crítica a *Onde Está o Menino Jesus?*, de Natália Correia, *Colóquio / Letras*, nº 104/105, julho: 164-165, <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=104&p=164&o=p> (acesso em 04/11/2016).
- 2010 “A mística pentecostal de Natália Correia”, in AA. VV., *Natália Correia - A Festa da Escrita*, coord. Maria Fernanda de Abreu, Margarida Fernandes, Rosa Maria Goulart, José Augusto Mourão, Lisboa, Edições Colibri: 125-136.



OWEN, Hilary  
s/d “‘Out’ performing the Mãtria in Natália Correia’s *A Madona*”,  
[www.italianisticaultraiectina.org/publish/articles/000002/article.pdf](http://www.italianisticaultraiectina.org/publish/articles/000002/article.pdf) (acesso em 11/02/2017).

OWEN, Hilary, e ALONSO, Cláudia Pazos  
2011 “Matriarchal Precedents: Thus Spoke Natália Correia”, in *Antigone’s Daughters? Gender, Genealogy, and the Politics of Authorship in 20th-Century Portuguese Women’s Writing*, Plymouth, Lewisburg Bucknell University Press: 128 – 157.

QUADROS, António  
1992 “Uma peregrinação – iniciação matrística. *A Madona*, de Natália Correia, uma proposta hermenêutica” in *Estruturas Simbólicas do Imaginário na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Átrio: 173-179.

ROCHA, Clara  
1986 recensão crítica a *O Armistício* de Natália Correia, *Colóquio / Letras*, n.º 92, julho: 90-91, <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=92&p=90&o=p> (acesso em 04/11/2016).

ROSA, Armando Nascimento  
2011 “Arcaica e futura: a dramaturgia de Natália Correia”, in AA.VV., *Teatro do Mundo – tradição e vanguardas: cenas de uma conversa inacabada*, org. Cristina Marinho e Nuno Pinto Ribeiro, Maia, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto: 103-113, <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10245.pdf> (acesso em 10/10/2016).  
2007 “Eros, história e utopia: o teatro de Natália Correia”, *Revista Letras*, s/l, v. 71, abril, <http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/14903/9992> (acesso em 07/10/2016).

SANDMANN, Marcelo  
1995 “‘Onde Está o Menino Jesus?’ Natália Correia visita Alberto Caeiro”, *Revista Letras*, s/l, v. 43, junho, <http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19102> (acesso em 29/09/2016).

## 2. Geral

ADRIANI, Maurilio  
1988 ed. ut.: *História das Religiões*, trad. João Gama, Lisboa, Edições 70, 1997.

APOCALIPSE, Livro do  
s/d ed. ut.: *Bíblia*, Cucujães, Editorial Missões, 5ª ed., 2005.

AZEVEDO, Maria Teresa Schiappa de  
1998 “Introdução” in Platão, *O Banquete*, trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Lisboa, Edições 70: 9-23.

BENEDITO, Silvério  
2000 *Dicionário Breve de Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Editorial Presença.

BRETON, André  
1969 *Manifestos do Surrealismo*, pref. Jorge de Sena, trad. Pedro Tamen; ed. ut.: 4ª ed., Lisboa, Moraes Editores, 1985.

CAEIRO, Alberto  
1925 *O Guardador de Rebanhos*; ed. ut. PESSOA, Fernando, *Obra Completa de Alberto Caeiro*, ed. Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari, Lisboa, Tinta da China, 2016.

- CEIA, Carlos  
s/d “Bildungsroman”, *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), coord. de Carlos Ceia, <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6102/bildungsroman/> (acesso em 24/03/2017).
- CHEVALIER, Jean, & GHEERBRANT, Alain  
1982 ed. ut.: *Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Círculo de Leitores, 1997.
- COSTA, Dalila L. Pereira da  
1984 *Da Serpente à Imaculada*, Porto, Lello & Irmão Editores.
- DELCOURT, Marie  
1980 *O Mito de Hermafrodita*, trad. Maria Luísa Trigueiros Machado, Lisboa, Editora Arcádia.
- ELIADE, Mircea  
1969 *Origens: história e sentido na religião*, trad. Teresa Louro Perez, Lisboa, Edições 70, 1989.
- EURÍPIDES  
s/d ed. ut.: *As Bacantes*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Edições 70, 1998.
- ÊXODO, Livro do  
s/d ed. ed. ut.: *Bíblia*, Cucujães, Editorial Missões, 5ª ed., 2005.
- GÉNESIS, Livro do  
s/d ed. ed. ut.: *Bíblia*, Cucujães, Editorial Missões, 5ª ed., 2005.
- GOMES, José António  
1991 “Anos 80 – Os caminhos da leitura infantil e juvenil em Portugal”, in Gomes, José António, *Literatura Para Crianças e Jovens*, Lisboa, Editorial Caminho, 1991: 19-25.
- INFOPÉDIA  
2017 *literatura infantil* in Artigos de apoio Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017 [www.infopedia.pt/\\$literatura-infantil](http://www.infopedia.pt/$literatura-infantil) (acesso em 11/05/2017)
- JOÃO, Evangelho Segundo São  
s/d ed. ut.: *Bíblia*, Cucujães, Editorial Missões, 5ª ed., 2005.
- JUNG, C. G.  
1976 *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*, trad. Dora Mariana R. Ferreira da Silva e Maria Luíza Appy; ed. ut.: Pretópolis, Editora Vozes, 2000.
- LAWRENCE, D. H.  
1934 *O Homem que Morreu*, trad. e apresentação Aníbal Fernandes, Lisboa, Assírio e Alvim, 2004.
- LAZZARO-WEIS, Carol  
1990 “The female ‘Bildungsroman’: calling it into question”, *NWSA Journal*, vol. 2, nº 1: 16-34, [www.jstor.org/stable/4315991](http://www.jstor.org/stable/4315991) (acesso em 21/11/2016).
- LUCAS, Evangelho Segundo São  
s/d ed. ut.: *Bíblia*, Cucujães, Editorial Missões, 5ª ed., 2005.
- LÚCIO, Susana  
2008 “O plano para esconder a mãe de Jesus”, *Sábado*, nº 242, 18/12/2008, [www.sabado.pt/vida/detalhe/o\\_plano\\_para\\_esconder\\_a\\_mae\\_de\\_jesus.html?utm\\_medium=Social&utm\\_campaign=Echobox&utm\\_source=Facebook&utm\\_term=Autofeed#link\\_time=14826056](http://www.sabado.pt/vida/detalhe/o_plano_para_esconder_a_mae_de_jesus.html?utm_medium=Social&utm_campaign=Echobox&utm_source=Facebook&utm_term=Autofeed#link_time=14826056)

16 (acesso em 26/12/2016).

MACHADO, Cínthia Marítz dos Santos Ferraz

2011 “A representação da experiência espiritual na literatura: Uma tentativa de aproximação entre literatura e teologia”, *Darandina Revisteletrônica*, Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura V: Literatura e Política, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora,  
[www.ufjf.br/darandina/files/2011/09/A\\_representação\\_da\\_experiência\\_espiritual\\_na\\_literatura.pdf](http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/09/A_representação_da_experiência_espiritual_na_literatura.pdf) (acesso em 28/03/2017).

MARCOS, Evangelho Segundo São

s/d ed. ut.: *Bíblia*, Cucujães, Editorial Missões, 5ª ed., 2005.

MATEUS, Evangelho Segundo São

s/d ed. ut.: *Bíblia*, Cucujães, Editorial Missões, 5ª ed., 2005.

NEUMANN, Erich

1974 *A Grande Mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*; ed. ut.: 3ª ed., trad. Fernando Pedroza de Mattos e Maria Sílvia Mourão Netto, São Paulo, Cultrix, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich

1883 ed. ut.: *Assim Falava Zaratustra*, trad. Alfredo Margarido, Lisboa, Guimarães Editores, 2004.

PLATÃO

s/d ed. ut.: *O Banquete*, trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Lisboa, Edições 70, 1998.

PIMENTA, Rita

2015 “E afinal o que é um livro infantil”, *Público*, 20/12/2015,  
[www.publico.pt/2015/12/20/culturaipilon/noticia/e-afinal-o-que-e-um-livro-infantil-1717830](http://www.publico.pt/2015/12/20/culturaipilon/noticia/e-afinal-o-que-e-um-livro-infantil-1717830)  
(acesso em 22/05/2017).

REIS, Carlos, e LOPES, Ana Cristina M.

1987 *Dicionário de Narratologia*; ed. ut.: 2ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1990.

RUAS, Manuela, e RABOT, Jean-Martin

2012 “Desvios identitários do género: o imaginário e a subversão andrógina”, in AA.VV., *Sobre Comunicação e Cultura: I Jornadas de Doutorandos em Ciências da Comunicação e Estudos Culturais*, ed. Z. Pinto-Coelho & J. Fidalgo, Universidade do Minho: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade: 211-223,  
[www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs\\_ebooks/article/view/1346/1279](http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/article/view/1346/1279) (acesso em 06/10/2016).